



Universidade de Brasília
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes cênicas - CEN
Curso de Graduação em Artes Cênicas (Licenciatura)

Desenvolvimento da poética pessoal: uma experiência com o Teatro de Formas Animadas

Maysa Carvalho Gonçalves

Universidade de Brasília – UnB
Brasília
2013

MAYSA CARVALHO GONÇALVES

**Desenvolvimento da poética pessoal: uma experiência com o Teatro
de Formas Animadas**

Monografia apresentada à Comissão Examinadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção de título de Licenciada em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Me. Kaise Helena Teixeira Ribeiro.
Coorientadora: Profa. Me. Fabiana Marroni Della Giustina.

Universidade de Brasília – UnB
Brasília
2013

G635

GONÇALVES, Maysa Carvalho.

Desenvolvimento da poética pessoal: uma experiência com o Teatro de Formas Animadas / Maysa Carvalho Gonçalves – Brasília: Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2013.

91 f.; il., color.

Monografia (Graduação) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas, 2013.

Orientadora: Profa. Me. Kaise Helena Teixeira Ribeiro

Coorientadora: Profa. Me. Fabiana Marroni Della Giustina.

1. Poética pessoal. 2. Trajetória artística. 3. Teatro de formas animadas.
4. Criação artística.

Comissão Examinadora:

Professora Me. Kaise Helena Teixeira Ribeiro (Orientadora)
Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

Professora Me. Fabiana Marroni Della Giustina (Coorientadora)
Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

Professora Dra. Izabela Costa Brochado
Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

Professora Dra. Luciana Hartmann
Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas

À minha mãe e ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo seu amor, dedicação e força. E também pelas suas engenhocas diárias, reformas constantes e readaptações permanentes dentro de uma casa só. Com ela aprendi a inventar. Ao meu pai, pelo seu incentivo, compreensão e otimismo. Dele herdei o vício pelos cacarecos e a dificuldade de me desapegar desses objetos tão úteis a um cacarequeiro. Eles não sabem, mas fazem mais parte da minha formação do que pensam.

Às minhas irmãs, Nayara e Kelly, por serem minhas mais preciosas cúmplices, pela alegria e apoio em todos os momentos da vida.

Às minhas Brasis, Ana Carla e Nathália, pela amizade de toda a vida, força, incentivo e cuidado de sempre.

Ao meu lindo, Pedro Miranda, namorado, amigo, parceiro de trabalho e companheiro de invenções, pelo enorme apoio, compreensão e amor; pelos puxões de orelha e colo que estiveram disponíveis sempre.

Aos membros do LATA, por me acolherem com tanto carinho. Por todas as oportunidades e aprendizado que foram muito além dos muros da Universidade. À Izabela Brochado, pelo exemplo, generosidade, apoio e confiança durante esses quase cinco anos ao seu lado. À Kaise Helena, minha orientadora, pelo carinho e parceria que se consolida. Ao Luciano Czar, meu grande parceiro de criação, pela amizade e ensinamentos. À Nina e ao Thiago, pelos muitos projetos que idealizamos e um dia os executaremos, ou não, mas já valeu pelos devaneios. Ao Guilherme Carvalho e ao Guilherme Oliveira, pela parceria e apoio de sempre. À Jana, quem me motivou a ministrar minhas primeiras aulas em uma oficina de Teatro de Formas Animadas. À Iasmim Conde pelos conselhos e parcerias. Ao Lucas Rodrigues, pelo carinho. Ao Nick pelo carinho e parceria.

Aos membros do VIRTÚ- Confraria Teatral, pelo imenso aprendizado, oportunidades e principalmente pela grande família que ganhei para vida toda. Aos meus queridos, Fernanda Pacini, André Vechi, Maico Silveira e Carina Ninow, por fazerem tudo isso dar certo!

Aos amigos que conheci na UnB, pelos ensinamentos de corredor, pelas conversas debaixo da árvore, pelos mergulhos do lago, pelas risadas, pelas discussões, pelas caronas, pelas parcerias, por dividirem essas experiências e por comporem a minha trajetória ao longo do curso.

Ao Guto Viscardi, pela proposição do exercício *deslumbramento* e enorme contribuição para esta monografia.

Ao professor Victor Leonardi e ao Yuri Viera, pela generosidade e contribuição para o desenvolvimento desta monografia.

À Lara, querida, pela ajuda com a tradução do resumo.

À minha prima, Karla, por toda a ajuda na revisão e formatação da monografia.

Aos amigos bonequeiros, pelo acolhimento e generosidade de sempre. Em especial aos três artistas que aceitaram o convite de relatar suas experiências e contribuir enormemente para o desenvolvimento desta monografia: Marco Augusto, Marcos Pena e Chico Simões.

À Fabiana Marroni, minha co-orientadora, pelo apoio, incentivo e carinho durante todo o processo.

Aos professores do Departamento de Artes Cênicas, pela generosidade e paixão com que ministram suas aulas e por fazerem parte da minha formação.

Aos servidores do Departamento de Artes Cênicas, em especial Wanderly, Adriana, Barbosa e Maria, pelo carinho e apoio de sempre.

*Tem dias que eu caminho para frente, com
sorriso largo no rosto e segurança nas ações e
palavras,
Tem dias que caminho para o lado e me esquivo
do que ao longe me espera e atrás me atormenta,
Tem dias que caminho para trás, sendo puxada
pela força que me acompanha e me fere,
Tem dias que caminho para o início e encontro a
vontade de voltar a seguir.
(Maysa Carvalho)*

Resumo

GONÇALVES, Maysa Carvalho. **Desenvolvimento da poética pessoal**: uma experiência com o teatro de formas animadas. Monografia para conclusão de curso de Artes Cênicas – Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas, 2013.

O presente estudo aborda a experiência de três artistas nascidos e/ou residentes no Distrito Federal que trabalham com a linguagem do Teatro de Formas Animadas. Eles foram selecionados devido ao longo tempo de atuação na área do Teatro de Bonecos. Por meio de duas entrevistas realizadas exclusivamente para esta monografia, os artistas apresentaram seu percurso artístico desde a infância, passando pela adolescência, até o momento de escolha da profissão e permanência nela. Ao refletir sobre o percurso artístico, foi possível compreender as principais influências e motivações para o desejo e fortalecimento da profissão. A partir da análise dos relatos, neste estudo identifiquei o desenvolvimento da poética pessoal relacionada aos processos culturais e formativos vivenciados pelos artistas, assim como, reconheço a criação artística como a expressão da poética.

Palavras-chaves: Poética pessoal. Trajetória Artística. Teatro de Formas Animadas. Criação Artística.

Abstract

The following monograph approaches the experience of three artists born or raised in the Brazilian Federal District who work with the language of Theatre of Animated Forms. They were selected because of their long period of performance in the area of Puppet Theatre. Through two interviews held exclusively for this study, the artists presented their artistic course since childhood, through teenage hood until the moment of their career choice and their permanency in it. While reflecting about their artistic course, it was made possible to understand the main influences and motivations for their desires and strengthening of their occupation. From the analysis of the reports, I identify in this study the development of personal poetic related to the cultural and formative processes lived by the artists, as well as recognize the artistic creation as poetic expression.

Key words: Poetic. Artistic Trajectory. Theatre of Animated Forms. Artistic Creation.

Lista de Figuras

Figura 1 – Nena Leonardi, em Goiânia (GO), em 1964, quando se formou pela Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Goiás.....	14
Figura 2 – Nena quando fazia mestrado na Universidade de Paris e estudava História da Arte na Escola de Artes e Arqueologia no Museu do Louvre, em 1968.....	15
Figura 3 – Chico Simões e seu boneco ventríloquo no espetáculo “O Romance do Vaqueiro Benetido...” do grupo <i>Mamulengo Presepada</i>	37
Figura 4 – Marcos Pena no espetáculo "Uma História Simples" do grupo Trapustero Teatro.....	39
Figura 5 – Espetáculo "O Romance do Vaqueiro Benedito com a filha do capitão João Redondo" de Chico Simões do grupo <i>Mamulengo Presepada</i>	43
Figura 6 – Marco Augusto com bonecos do espetáculo João e o Pé de Feijão, primeiro espetáculo da <i>Cia. Voar Teatro de Bonecos</i>	47
Figura 7 – Marco Augusto no espetáculo "Os Meninos Verdes" da <i>Cia. Voar Teatro de Bonecos</i>	49
Figura 8 – Cena do espetáculo "Este conto não é meu" do grupo <i>Trapustero Teatro</i> , atuação de Marcos Pena.....	53

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. DESLUMBRAMENTO E POÉTICA	12
1.1. O QUE TE DESLUMBRA?	12
1.2. ENTRE DESLUMBRE E POÉTICA	16
1.2.1. Individuação	17
1.3. POÉTICA.....	19
1.3.1. Estética, estilo e poética.....	22
2. TRAJETÓRIA ARTÍSTICA	25
2.1. ESTRUTURAÇÃO DA POÉTICA.....	28
2.1.1. Potencialidades	28
2.1.2. Busca	31
2.1.3. Desdobramentos	41
2.2. EXPRESSÃO DA POÉTICA	50
2.2.1. Ato de criar	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56
APÊNDICES	58
APÊNDICE A - Transcrição da entrevista com Marco Augusto realizada em 29 de janeiro de 2013 na sede do grupo “Voar Teatro de Bonecos”, Gama - DF.	59
APÊNDICE B - Transcrição da entrevista com Marcos Pena realizada em 08 de fevereiro de 2013 no Laboratório de Teatro de Formas Animadas na Universidade de Brasília, em Brasília - DF.	66
APÊNDICE C - Transcrição da entrevista com Chico Simões realizada em 19 de março de 2013 no escritório do grupo “Invenção Brasileira”, em Taguatinga-DF.....	74

INTRODUÇÃO

Desde 2009 eu integro o PEAC (Projeto de Extensão e Ação Contínua) Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA, coordenado pela professora doutora Izabela Brochado. Quando entrei para o projeto logo me vinculei ao estudo da técnica de Teatro Lambe-lambe¹ e rapidamente me identifiquei com a linguagem da animação.

Durante esses quase cinco anos em que participei do LATA tive oportunidade de pesquisar, criar e apresentar por inúmeras vezes o espetáculo de teatro lambe-lambe “Cirque du Solamento”, além de ministrar oficinas, participar de festivais e realizar diversos cursos. Logo, o desejo de falar sobre o Teatro de Formas Animadas nesta etapa final da graduação era latente. Dentro dessa linguagem, sempre admirei o processo de criação da obra artística. Quando um espetáculo teatral finalizava, logo encontrava um jeito de conversar com os artistas a fim de compreender um pouco sobre a criação do espetáculo e principalmente sobre os caminhos que envolveram sua trajetória.

Ao realizar um exercício chamado “deslumbramento” refleti sobre essas duas temáticas: *teatro de formas animadas* e *processo de criação*, na minha individualidade. Por meio deste exercício identifiquei aspectos que se mostravam comum à minha maneira de criar. Essas características se relacionavam às experiências e aos desejos desde pequenina até os dias de hoje. Elas se mostravam presentes por onde eu “punha a mão”. Percebia traços de singularidade da minha personalidade impressa, e reciprocamente a obra artística também me presenteava com novas reflexões ao meu modo de sentir arte.

Curiosa sobre essa relação entre trajetória e obra artística, esta monografia é resultado do desejo de abrir as cortinas do teatro para mergulhar no interior da criação. Conhecer suas origens e heranças, e identificar o caminho que percorre o fazer e o fazedor.

Por meio do estudo da trajetória artística dos três profissionais do Teatro de Formas Animadas buscarei compreender as principais influências e motivações para o desejo e fortalecimento da profissão, assim como identificar, através dos processos culturais e formativos vivenciados pelos artistas, o desenvolvimento da poética pessoal.

No primeiro capítulo abordo o exercício do “deslumbramento”, principal motivador para a realização deste estudo, e também apresento uma breve contextualização das origens deste exercício e algumas definições de termos que sedimentara a continuidade da leitura.

¹ Técnica do Teatro de Animação onde uma pequena caixa comporta um espetáculo de teatro de bonecos em miniatura. Criado em 1989 por Ismine Lima e Denise dos Santos. Para mais informações ver: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/katia_nini.pdf

O segundo capítulo, e último, dedica-se ao estudo da trajetória artística por meio do relato dos três artistas entrevistados: Chico Simões, Marcos Pena e Marco Augusto.

Os principais autores que corroboram com este estudo e dialogam com a estruturação da poética presente nos relatos dos artistas são: Valéry, com seu estudo sobre poética e pelo interesse na “ação que se faz” e não somente na “coisa feita” (1999, p. 181); Pareyson, com suas problemáticas e sensibilidade para a explanação do fenômeno artístico; Fayga Ostrower (1987 e 1990) , com sua vasta e delicada pesquisa sobre o processo de criação, tanto no âmbito generalizado quanto direcionado para o universo artístico; Eugenio Barba (2010), com os seus inúmeros e esclarecedores escritos sobre a trajetória de seu grupo teatral *Odin Theatre*, e John Dewey (1976), João Francisco Duarte Jr. (1995) e Jorge Larrosa Bondía (2001), com suas contribuições sobre o aprendizado advindo das experiências significativas do indivíduo.

1. DESLUMBRAMENTO E POÉTICA

*lembra o tempo
que você sentia
e sentir
era a forma mais sábia
de saber
e você nem sabia?
(Alice Ruiz)*

Conhecer o que é deslumbrar-se, re-conhecer o sentido e seus desdobramentos na trajetória do artista, é aos poucos desenhar o desenvolvimento de uma poética. Partindo desta hipótese, esta primeira parte se deterá em contextualizar as experiências impulsionadoras da pesquisa, em esclarecer diferenciações entre termos e em definir suas conceituações segundo o estudo a ser aqui apresentado.

1.1. O QUE TE DESLUMBRA?

Em 2011, esta pergunta me surpreendeu: “O que te deslumbra?”. Um dos exercícios propostos na disciplina de Encenação ³ era exatamente responder a tal pergunta. Questionei-me quanto ao significado da palavra *deslumbramento*, mas simplesmente compreender sua designação não foi suficiente. Eu havia de respondê-la um dia.

Ao ser questionado pelos estudantes ainda confusos, o professor Guto Viscardi somente repetia a mesma instrução: a pergunta. O exercício não possuía outros comandos, apenas tínhamos que apresentar em sala de aula uma resposta desta pergunta, e esta, nós deveríamos descobrir.

Refletindo sobre aquele comando, descobri nas minhas memórias e sensações a melhor fonte de dados para encontrar o conteúdo da resposta. Voltei para dentro de mim mesma, dediquei-me a juntar materiais que pudessem transpor, mesmo que minimamente, o estado de suspensão; de êxtase, contido na minha definição de *deslumbre*. Deste montante de significados um curto vídeo e algumas fotos foram resultados desta imersão. Eu os reuni e me preparei para apresentá-los à turma.

Quase todos os estudantes apresentaram os seus *deslumbramentos* naquele dia. Todos de alguma maneira foram surpreendentes, e alguns deles se mostraram com muita força, emoção e sinceridade. Era chegada a minha vez de apresentar. Organizei a sala e os aparelhos

³ Disciplina do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília a qual é dedicada ao estudo de cenografia e iluminação. Em 2011, foi ministrada pelo Professor Guto Viscardi (Paulo Augusto Viscardi).

que facilitavam a apresentação do material e mostrei. Naquele momento, tive a sensação de abrir uma caixinha de lembranças e desejos e, em tom de segredo, dividi-la aos que estavam ali presentes. Todos nós nos conhecíamos melhor agora.

Passou-se o semestre e o exercício não abandonou meus pensamentos, cada dia que o rememorava compreendia um pouco mais sobre os motivos para que todo aquele material representasse o meu deslumbramento. Memórias de infância, desejos de adolescente e sonhos mobilizadores compunham todo o material. Estava ali um pouco de mim, da minha história, dos meus gostos, dos meus desejos.

Inquieta com o reflexo do exercício retornei ao professor buscando compreender as origens e objetivos da atividade. Foi então que tive conhecimento da professora Nena Leonardi. Ela havia sido professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília e o professor Guto Viscardi tinha sido seu aluno enquanto estava na graduação. Muito interessada no assunto de pronto eu quis conversar com ela, mas soube que a professora Nena, infelizmente, já havia falecido.

Através de busca na internet e conversa³ com o seu marido, professor Victor Leonardi⁴, pude aproximar-me da história de vida, desejos e realizações da professora Nena.

Nenilda Garcia Marinheiro nasceu em 1942, em Anápolis – GO. Ao se mudar para São Paulo a fim de dar continuidade aos estudos, Nena, como era conhecida, conheceu Victor Paes de Barros Leonardi com quem foi casada por 35 anos e tiveram dois filhos. Apesar da formação em pedagogia, Nena sempre se mostrou interessada pelos estudos da psicologia e pelas artes. No período em que morou na França estudou fotografia e vídeo, e mais tarde utilizou esses estudos para fins didáticos.

Em Pernambuco, ao fazer aulas com um pintor local, passou a pintar os próprios quadros, e ao se mudar para Espanha criou o seu próprio ateliê. Victor Leonardi relata que acredita ter sido a imersão no fazer artístico individual que fez com que Nena desenvolvesse a metodologia que aplicou durante muitos anos na disciplina “Fundamentos da Linguagem” no Departamento de Artes Visuais na Universidade de Brasília, a mesma em que o professor Guto Viscardi foi seu aluno. Nena esboçava a ideia de registrar sua metodologia através da escrita de um livro, mas não chegou a fazê-lo. Atualmente sua filha perpetua o desejo da mãe e aspira escrever sobre o Deslumbramento.

³ Conversa tida no dia 19 de abril de 2013 via Skype.

⁴ Victor Leonardi é escritor e roteirista. Publicou 11 livros e escreveu o roteiro de 27 filmes-documentários. Foi professor na Univesidade de Brasília, professor-visitante na Unicamp e na Universidade da Califórnia. Para mais informações ver: <http://victorleonardi.blogspot.com.br/>

Segundo Victor Leonardi, a disciplina possuía dois momentos: o primeiro era dedicado a breves estudos de semiótica, apresentação de filmes e uma introdução teórica - compondo pouco menos de um terço do período total do semestre. O segundo momento, tornando-se a maior parte da disciplina, era dedicado a principalmente dois exercícios práticos que propunham a busca por uma individualidade artística; ao encontro de sua linguagem própria, autêntica. Nena buscava trabalhar com a ludicidade em sala de aula e em um ambiente de muita descontração a sua disciplina se desenvolvia.

Os dois exercícios propostos pela professora Nena eram denominados como: *Origem do nome* e *Deslumbramento*. No primeiro exercício os estudantes deveriam pesquisar no seu ambiente familiar os motivos que geraram a escolha do próprio nome. Com os dados coletados, os alunos os apresentariam para toda a turma. Conforme as pesquisas eram apresentadas, os demais estudantes poderiam levantar questões acerca do assunto. Segundo Victor Leonardi, Nena relacionava esse exercício a um meio dos estudantes rememorem suas vidas, através do contato com os familiares e das lembranças que motivaram a escolha do nome.

Figura 1. Nena Leonardi, em Goiânia (GO), em 1964, quando se formou pela Faculdade de Filosofia da Universidade Católica de Goiás.



Fonte: Arquivo pessoal de Victor Leonardi

Em meio a buscas sobre a professora Nena, consegui entrar em contato com um ex-aluno dela que me enviou um breve relato sobre a experiência na disciplina “Fundamentos da Linguagem”. Em relação ao exercício da origem do nome Yuri Vieira⁵ aborda:

*Cada aluno teve de desenvolver um trabalho de pesquisa e de expressão a partir do próprio nome, como uma maneira de sair da mesmice desse som que ouvimos todos os dias e a cada momento para entrar num possível significado que carregamos conosco sem ter consciência dele*⁶.

O segundo exercício era o de levar para turma o que era o seu deslumbramento. Os alunos levavam cenas teatrais, paisagens, filmes, livros, e outros materiais que transbordavam sensações. Não havia limitação de formatos, cada aula era reservada para a apresentação de dois ou três estudantes.

Victor Leonardi relata que essa aula possuía enorme repercussão no Instituto de Artes e muitos estudantes que não estavam matriculados na disciplina pediam para assistir a algumas aulas. Grande era o interesse que até o próprio Victor também frequentou alguns dias a disciplina que era cursada por estudantes advindos de diversas áreas além dos alunos de artes. O envolvimento dos alunos com a professora se mantinha por anos, e muitos estudantes até passaram a frequentar a casa de Nena e de Victor Leonardi.

Figura 2. Nena quando fazia mestrado na Universidade de Paris e estudava História da Arte na Escola de Artes e Arqueologia no Museu do Louvre, em 1968.



Fonte: Arquivo pessoal de Victor Leonardi

⁵ Escritor e cineasta paulistano. Em 1994, ao estudar na Universidade de Brasília foi aluno da professora Nena.

⁶ Relato enviado via mensagem na rede social (Facebook) no dia 21 de maio de 2013.

Victor também acrescenta que a professora Nena tinha como principal interesse motivar os alunos a descobrirem os seus próprios valores, sua sensibilidade, sua emoção e seu caminho de individuação, acreditando que a rememoração, e de certa forma a re-descoberta, de sua história de vida desenvolvia um caminho na arte. Ela buscava incentivar o sentido individual na arte, e com isso garantia o distanciamento dos modismos vigentes.

1.2. ENTRE DESLUMBRE E POÉTICA

O deslumbre está presente na poética, se tornando mais que isso, ele motiva o desenvolvimento da mesma. Sendo ele também responsável por diversas escolhas posteriores na vida de um indivíduo, e nem sempre identificável pelo mesmo. Uma pessoa vivencia o deslumbramento no seu íntimo universo, o que acontece na esfera individual e somente pode ser reconhecida pelo próprio indivíduo. Dessa forma não podemos afirmar que uma pessoa se deslumbrou com algo sem saber dela se o fato realmente ocorreu. O deslumbramento é uma experiência. Segundo Bondía (2001, p. 21) “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.”. É preciso dar voz ao sujeito para que ele possa conhecer e saber re-conhecer o que o passa, o que o acontece e o que o toca!

A professora Nena Leonardi, através da sua proposta pedagógica deu voz à individualidade dos estudantes. Como conta Victor Leonardi, os exercícios práticos, divididos em duas etapas, tinham como objetivos rememorar a trajetória do indivíduo, a partir da busca sobre o próprio nome, e refletir sobre aquilo que gerava o deslumbre em si.

Segundo Yuri Vieira⁷, a professora Nena ancorava os estudos da linguagem na abordagem de Carl Gustav Jung, reiterando a fala de Victor Leonardi ao apontar os interesses da professora pela psicologia.

Jung foi responsável por fundar a Psicologia Analítica e entre os conceitos fundamentais deste ramo de conhecimento encontra-se o termo *individuação*. Ao observar a metodologia aplicada por Nena na disciplina “Fundamentos da Linguagem”, diversos aspectos aproximam-se deste conceito.

Com a óptica do desenvolvimento e aprendizado artístico, este estudo utilizará o conceito de individuação apenas para relacionar a proposta pedagógica da professora Nena à

⁷ Em 2006 relatou brevemente em seu blog um pouco da experiência na aula de Fundamentos da Linguagem relacionando à atitude de Hugo Chavez ao modificar o Escudo de Armas da Venezuela. (disponível em: <http://textos.yurivieira.com/cronicas/o-ato-falho-junguiano-de-hugo-chavez/>)

compreensão do objeto geral do estudo: o Desenvolvimento da Poética. Dessa forma, não pretendo aprofundar no conceito complexo do termo e nem analisa-lo com as perspectivas da Psicologia.

A partir dos estudos de Paolo Francesco Pieri⁸ sobre Jung e de trechos da fala do próprio autor, nos deteremos na breve explanação do termo.

1.2.1. Individuação

O termo foi inicialmente utilizado em estudos na área da filosofia para definir a individualidade a partir de uma substância comum. Pieri afirma que o termo surgiu

[...] para responder a pergunta que soa mais ou menos assim: “O que torna uma substância comum esta substância específica?”. Antes que tal questão fosse superada e o problema originário fosse fundamentalmente negado, três foram as respostas fundamentais: a) a individualidade depende da matéria das coisas; b) a individualidade depende da forma; c) a individualidade depende da matéria, da forma e da sua composição (PIERI, 2002, p. 255)

Diversos filósofos argumentaram sobre as três perspectivas fundamentais, porém Jung apresenta o termo opondo-se às abordagens apresentadas, uma vez que para ele a individuação não pode ser definida a partir de elementos comuns entre os indivíduos.

Em todo o caso, ele considera a natureza psíquica individual e a comum ou coletiva em uma relação de mútua inclusão e de recíproca remitência, e para designar tudo isso utiliza a expressão “processo de individuação” entendida como a articulação de dois subprocessos complementares que são chamados diferenciação e interação. (PIERI, 2002, p. 256)

Os dois subprocessos que articulam o processo de individuação compreende-se na relação do indivíduo com o coletivo. Onde é necessário estabelecer suas diferenças e ao mesmo tempo criar uma relação entre eles, compreendendo que ambos estão cotidianamente interligados. Adiante essas definições serão explicitadas.

Na abordagem junguiana diversas são as utilizações e variações para o conceito de individuação, principalmente pelo fato de Jung sempre estabelecer uma definição para o termo a partir da experiência pessoal, do trabalho com pacientes e de pesquisas, mas, segundo Pieri (2002, p. 257) duas são as principais e fundamentais diferenciações: *características e*

⁸ Psicólogo e pesquisador. Autor do livro “Introdução a Carl Gustav Jung” e diretor do “Dicionário Junguiano”.

níveis. Sendo quatro características: 1. *possibilidade e necessidade*; 2. *excepcionalidade*; 3. *individualidade e coletividade* e 4. *criatividade*. E quatro níveis: 1. *subjetivo*; 2. *objetivo*; 3. *sujeito-objeto* e 4. *prospectivo*.

Para contexto deste estudo apenas alguns níveis acima propostos serão descritos. Os níveis apontam algumas relações com os objetivos das atividades exercidas pela professora Nena, assim como também se relacionam à sua trajetória enquanto pesquisadora e artista. No que tange ao nível subjetivo da relação do indivíduo com ele mesmo, um processo que o amadurecimento traz consigo: a conscientização da individuação do ser.

O nível *subjetivo* apresenta a individuação como processo de diferenciação e integração entre o “Eu” (partes singulares) do “Si-mesmo” (todo psíquico). O si-mesmo se encontra no inconsciente do indivíduo e o Eu faz parte da consciência. Através do conflito entre o inconsciente e o consciente resulta a consciência da individualidade. “Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por individualidade entendemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável [...]” (JUNG, 2008 p. 60).

O nível *objetivo* pode ser compreendido pelo processo de diferenciação e integração do Eu e do mundo. Também pode ser visto como o nível interpsíquico e relacional. O indivíduo ao diferenciar-se entre o individual e o coletivo consegue integrar-se criticamente em uma relação recíproca.

A este propósito, Jung fala da individuação como “imprescindível exigência psicológica”, capaz de proteger a individualidade diante da pressão do coletivo ou do ambiente, e de fazer sair da ‘inconsciência’ e, portanto, da coação ou ligação que subsiste entre o indivíduo e o ambiente, mostrando a relação circular destes [...]. Dessa forma a psicologia analítica chega fundamentalmente a sustentar a oportunidade que o indivíduo se diferencie do assim chamado “consciente coletivo” e dos estereótipos coletivos do social [...] (PIERI, 2002, p. 260).

O processo de individuação como uma função simbólica é apresentado pelo nível *prospectivo*, onde compreendo encontrar-se no momento em que o indivíduo torna-se singular através de um processo próprio de simbolização.

Nesta acepção, a individualidade se torna “presença” justamente à medida que as suas estruturas psíquicas se tornam matéria e instrumentos de um processo que as transcende. [...] a dinâmica da individuação é, portanto, vista como infinita tradução da existência em problema aberto, em pergunta, em tentativas de solução, em inevitáveis dissoluções, erros, desvios ou possíveis resgates (PIERI, 2002, p. 263).

Victor Leonardi aponta para a preocupação da professora Nena em possibilitar o contato do indivíduo consigo mesmo e com sua herança, a fim de possibilitar o encontro da singularidade na arte, e distanciar-se da influência negativa e manipuladora das tendências artísticas em voga. Isso pode ser relacionado aos dois subprocessos do processo de individuação apontado por Pieri (2002, p. 256): *diferenciação* e *integração*. E para finalizar, a aproximação do nível prospectivo ao ato de criar. Onde o indivíduo singulariza-se na simbolização.

Infelizmente não há como afirmar a consciente aproximação entre os princípios da individuação, segundo Jung, com o trabalho da professora Nena. Mas pode-se compreender a relação da experiência pessoal da artista com a sua pedagogia, como abordado por Victor Leonardi, ao criar a hipótese de que a proposta metodológica de Nena tenha surgido a partir de suas experiências enquanto artista e em sua imersão no seu íntimo universo de experiências.

Contudo pode-se considerar a trajetória artística como influência para a abordagem pedagógica. A preocupação de Nena na organização metodológica era de dar voz a pessoalidade nas criações.

A partir desses aspectos e princípios foi possível vislumbrar a identificação da poética segundo o conhecimento da trajetória artística do indivíduo. E através do contato com três artistas locais, poderemos encontrar os marcos e rumos na formação dos artistas, definindo a singularidade de cada um e relação com a sua obra.

Antes de imergirmos na individualidade dos artistas faz-se necessário definir o termo *poética* para a melhor compreensão deste estudo.

1.3. POÉTICA

Atualmente o termo *poética* pode ser definido por diferentes frentes de pesquisa, assim como comumente é utilizado para designações que não cabe a este representar. A fim de estabelecer o sentido empregado ao termo neste estudo, e sua abrangência, algumas correlações serão realizadas buscando identificar semelhanças e divergências em diferentes conceitos com base na literatura e filosofia.

Apesar do conceito de *poética* ser definido de maneira diferenciada, geralmente apresentam algumas semelhanças e/ou considerações a cerca da variação conceitual. No

âmbito da Literatura esse termo advém de Aristóteles, em 330 a. C., quando nomeou de *Poética* o seu tratado de poesia.

Por influência das análises e sistematizações dos gêneros literários por Aristóteles, outros estudos foram realizados e aos poucos o termo *poética* foi compreendido como estudo das obras literárias refletindo sobre a essência da poesia. Campos (1960, p. 159) apresenta uma variação no sentido do termo, estabelecendo sua definição em duas esferas, “no sentido amplo, é a ciência que estuda a Poesia. No sentido restrito, refere-se apenas ao estudo filosófico da Poesia”. A estreita relação do termo entre os estudos literários e filosóficos é recorrente, como também pode ser visto na definição de *poéticas* por Coelho (1976):

Sob esta designação podem ser encontradas obras de diferente conteúdo, isto é, desde meras compendiações de normas versificatórias e métricas até verdadeiros ensaios de natureza estética, de âmbito e significação filosóficos. É claro que, na origem, das primeiras às segundas vai toda a distância que separa um conceito de poesia que a confunde com a simples expressão em verso de um outro que exige uma prévia definição do que ela seja em si mesma e das relações que mantém a espécie de conhecimento que proporciona com as demais espécies de conhecimento. Entretanto, não obstante essa distância que as separa, não há, em História Literária, outra maneira de encarar umas e outras senão esta de as entender como manifestações ambas duma mesma preocupação de esclarecer ou normalizar a actividade dos poetas, considerando-as como produtos dum mesmo género, ora preocupado com a natureza da poesia, ora com as técnicas convenientes à sua expressão (p. 834).

Assim como supracitado, esse termo traz consigo diferentes conceituações e como o conceito apresentado por Coelho, as *poéticas* vista pela filosofia e pela literatura são manifestações ambas duma mesma preocupação que não propõe contrapor-se entre si.

Na esfera filosófica o termo ganha prosseguimento em sua utilização por outros filósofos, principalmente nos tratados estéticos. Em especial Paul Valéry⁹, que contribuiu para a atualização do conceito. Segundo Galeffi¹⁰,

[...] um sentido peculiar assumiu o substantivo *poético* com Paul Valéry, segundo o qual uma poética não é outra coisa senão uma *teorização* ou uma *teórica*, caracterizando uma determinada corrente artística, ou um comportamento artístico individual ou de grupo (GALEFFI, 1977 p. 217).

⁹ Filósofo e poeta francês (1871-1945).

¹⁰ Filósofo italiano (1915-1998) radicado no Brasil desde 1949, fundou a cadeira de Estética na Universidade Federal de Bahia –UFBA, onde permaneceu como professor titular até a sua aposentadoria.

Após a denominação do termo por Aristóteles, outros filósofos o utilizaram como foi o caso de Horácio¹¹ e Boileau¹² que propuseram o engessamento do conceito de *poética* a uma série de normas e delimitações, reduzindo a poesia à obediências técnicas. Paul Valéry aparece para ampliar o termo e não apenas tratá-lo em função da teoria literária, mas para o estudo geral do ato de criação artística.

Ouve-se normalmente esse termo em todas as exposições ou compilações de regras, de convenções ou de preceitos relativos à composição dos poemas líricos e dramáticos ou à construção dos versos. Mas podemos achar que ele já envelheceu¹³ o suficiente nesse sentido, com o próprio objeto, para dar-lhe um outro emprego. [...] Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego – poético [...]. Mas é, finalmente, a noção bem simples de *fazer* que eu queria exprimir. O fazer, o *poiein*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*¹⁴ (VALÉRY, 1991, p. 180-181).

Valéry apresenta uma nova forma de se pensar o termo, abrangendo não apenas ao campo literário, mas a todo *fazer* artístico, dando voz, a uma etapa da criação que pouco se aborda publicamente. Esse estudo levantou o questionamento de sua funcionalidade: para o que serviria essa pesquisa afinal? Muitos artistas a viram como prejudicial para a criação, eles acreditam ser um risco de alterar a forma espontânea do ato de criar devido à sua análise. Porém, segundo Valéry (1991), também poderia ocorrer o contrário “que se adquira com essa curiosidade um interesse tão vivo, [...] que sejamos levados a considerar com mais complacência, e até com maior paixão, *a ação que faz do que a coisa feita*.” (1991, p. 181). Além de incitar a reflexão e desenvolver um autoconhecimento artístico.

Porém esse termo, compreendido a partir da definição de Valéry, algumas vezes é confundido com a definição do termo *estética*.

¹¹ Quinto Horácio Flaco (65 a.C. – 8 a. C.) poeta e filósofo da Roma Antiga.

¹² Nicolas Boileau-Despréaux (1636 – 1711) poeta e crítico francês.

¹³ O termo “envelhecido” é analogicamente relacionado à época em que a arte se encaixava em gêneros restritos, e possuíam normas e padrões estritamente delimitados, que de acordo com Valéry, “se impunham a todas as obras do mesmo gênero e que podiam e deviam ser ensinadas como acontece com a sintaxe de uma linguagem”. (1991, p. 180)

¹⁴ Também compreendidas como obra de arte apenas no que competem ao ato de criação; no processo que desenvolve a obra.

1.3.1. Estética, estilo e poética

A estética é uma disciplina filosófica constituída por Baumgarten¹⁵, no século XVIII, para designar o estudo das sensações, apresentado com a ciência do belo e da arte. Porém, com a dinâmica da cultura, o estudo de estética também sofre alterações principalmente no que se refere ao belo e a arte da Grécia antiga à atualidade.

Assim, por exemplo, a presumível universalidade da experiência da beleza é rebatida pelas análises que se deslocam do terreno tradicional do *kállos*¹⁶ e da *aisthèsis*¹⁷; busca propositada de categorias aparentemente extra-estéticas, com o *Kitsch*¹⁸, o horrível, etc., põem em causa o assento de que a arte se oriente para a produção da beleza, do prazer e do bom gosto; [...] também o impacto da indústria na produção e circulação do objeto artístico contribui para este estado de crise da estética [...]. Apesar de tudo, o termo estética tem-se mantido como instância de referência, tanto para os meandros da reflexão acerca do objeto estético, como para os da criação artística. [...] as mutações que nela se verificam, assim como as multiplicidades de abordagens que nela se fomentam, são o sinal da sua própria vitalidade e amplitude filosófica. (SOCIEDADE CIENTIFICA DA UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA, 1999, p. 270).

Com isso, ao contrário da compreensão tradicional do termo, na contemporaneidade, conforme citado acima, devido “as multiplicidades de abordagens que nela se fomentam”, a conceituação de *estética* se torna mais passível de ser compreendida erroneamente com a definição de *poética*.

A poética e a estética sempre estiveram lado a lado, uma praticamente servindo a outra, porém, esta proximidade na relação fez com que fossem tratadas como uma só, como aborda Pareyson (1997, p. 10): “Visto que a poética e a crítica¹⁹ têm, indubitavelmente, o caráter de uma reflexão sobre a arte, pôde-se pensar em incluí-las na estética ou em reduzi-las à própria estética [...]”.

Como explicitado por Valéry, a *poética* se detém ao campo do *fazer*. E esse ato de criar também é abordado por Pareyson (1997) ao definir *poética*:

¹⁵ Filósofo alemão (1714 – 1762), Alexander Gottlieb Baumgarten foi o primeiro a propor a designação de estética.

¹⁶ Significado: beleza

¹⁷ Significado: estética

¹⁸ O termo *kitshé* utilizado para designar o mau gosto artístico e produções consideradas de qualidade inferior. Apare no vocábulo dos artistas e colecionadores de arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, com base em *kitschen* [atravancar], e *verkitschen*, [trapacear] (vender outra coisa no lugar do objeto combinado), o que denota imediatamente o sentido pejorativo que o acompanha desde o nascimento. (Enciclopédia Itaú Cultural)

¹⁹ Este estudo não se deterá a crítica, em seus conceitos e relações, porém Pareyson, ao relacionar poética e estética, também a introduz.

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. [...] A estética, pelo contrário, não tem caráter normativo [...]. Como filosofia, ela tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla. (p. 11).

Dentro desse estudo compreendo a *poética* como um programa de arte que se encontra na esfera do gosto, já a *estética* como uma universalização. Dessa forma, a poética é um dos objetos de estudo da estética. Pareyson se preocupou com essa diferenciação principalmente devido ao que ocorre em determinadas épocas ou por determinados artistas, como por exemplo:

[...] uma dentre as numerosas doutrinas moralistas da arte que, periodicamente, aparecem sobre o palco da estética. Perguntemo-nos, antes de tudo, se seu intento é o de *propor o programa* de uma arte impregnada de sentidos morais, ou dirigida ao ensinamento do bem, ou marcada por uma determinada concepção filosófica, política ou religiosa. Se este é o seu intento, ela é uma *poética* e, como tal, exprime um determinado *gosto* e um determinado *ideal* de arte. Seu programa é mais que legítimo e não compromete, absolutamente, a assim chamada autonomia da arte, porque se limita a patrocinar o advento e a recomendar a prática de uma arte de inspiração moral. Se, pelo contrário, a intenção daquela doutrina é *sustentar* uma *concepção* moralista da arte, isto é, afirmar que a arte só é tal se marcada de sentidos morais, as coisas mudam: encontramos-nos diante de uma doutrina que *quer ser* uma *estética* e que, no entanto, *só pode ser* uma poética. (PAREYSON, 1997, p. 15-16, grifos do autor).

Sob o viés da estética, há legitimidade em todas as poéticas “não importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata,[...] e assim por diante; o essencial é que seja arte” (PAREYSON, 1997, p. 16).

Outro termo que se torna importante para ser definido neste estudo é o conceito de *estilo*. Ele também é comumente relacionado ao significado de *poética*, e faz-se necessário compreender a relação entre eles.

No âmbito artístico este termo está diretamente relacionado à história da arte como uma frente de pesquisa responsável pela investigação e pela tradução de uma época. Segundo Pareyson “cada civilização tem a sua arte, cada povo a sua poesia, cada época o seu estilo. A obra de arte, como filha de seu tempo, [...] pode ser considerada como *documento* de uma nação ou de uma idade.” (1997, p. 125).

Dessa forma *estilo* tem a seguinte designação:

Originalmente a palavra estilo, do latim *stilus*, designa um instrumento metálico pontiagudo utilizado para escrever ou desenhar. Com o tempo, torna-se sinônimo de uma maneira particular de fazer algo, ampliando seu uso a todos os campos artísticos. Nesse sentido, compreende-se por estilo “a forma constante – e por vezes, elementos, qualidade e expressão – da arte de um indivíduo ou de um grupo”. O estilo é como uma linguagem, com ordem interna e expressividade própria, que admite uma intensidade variada. Alguns elementos podem se repetir em obras de período ou autores diversos, sendo os estilos determinados pelos diferentes modelos numa forma única. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2010).

A partir do século XIX muitos teóricos se dedicaram a este estudo, e no fim deste século, a arte moderna abandona a noção de estilo para a utilização do termo *poética*.

Os termos apresentam uma correspondência de significação, apesar das suas especificações e preferência para emprego em determinadas abordagens, ambos compartilham das mesmas definições num âmbito generalizado. Reiterando as palavras de Pareyson (1997) quando define *poética* “ela traduz [...] toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (p. 11), observando essa conceituação, pode-se identificar a semelhança com a definição de *estilo*.

2. TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Dia desses descobri que um bisavô meu era Caixeiro Viajante, a vender artesanias pelas estradas com seu caminhãozinho velho. O outro bisavô: marceneiro. Foi ele que fez essa mesa, essa cômoda, esse móvel aqui.

Uma bisa ou tataravó indígena.

Mãe artesã, com suas costuras doces a embalar nossos sonhos quando crianças.

Pai com desejo de criar búfalos, lá se foi pra Tocantins de moto sem um dinheiro no bolso.

O quê ia dar essa mistura?

Às vezes me pego pensando nisso, nos caminhos traçados que trazem pegadas de lá longe... láá...

loooonge...

Vai ver por isso não posso parar de criar esses pequenos pedaços de mundo e os carregar por aí, mundo afora. Dá doença, dá aflição, dá medo, dá desassossego dentro de mim. Não são eles que precisam de minhas mãos - sou eu quem precisa deles. E das estradas. É que, me parece, está tudo acumulado dentro de mim...

(Genifer Gehardt)

O desenvolvimento da poética desenvolve-se de maneira singular em cada indivíduo. Para identificar os aspectos que a compõem é importante conhecer o trabalho do artista e compreender, a partir do discurso que ele articula sobre si e sobre o próprio trabalho, quais são as suas principais influências, incentivos, deslumbres e motivações que compõe o seu percurso. Compreende-se como trajetória artística o caminho realizado pelo indivíduo desde a primeira aproximação significativa da Arte até a decisão pela profissão e permanência nela.

As primeiras experiências estéticas do indivíduo comumente ocorrem ainda na infância, e podem ser decisivas para as suas escolhas posteriores. Inconscientemente a criança dá início a sua trajetória artística e pode vir a reconhecê-la conscientemente apenas na fase adulta.

Como principal fonte de dados para a identificação do desenvolvimento da poética, a trajetória artística é um caminho percorrido individualmente. E nesse território íntimo do indivíduo, apenas ele próprio poderá adentrar com segurança e falar com propriedade. Dessa forma, fez-se imprescindível a presença e cumplicidade dos artistas neste estudo. Com isso, foram convidados três artistas, nascidos e/ou residentes no Distrito Federal, que

exclusivamente trabalhavam com a linguagem do Teatro de Animação. O principal critério adotado para a escolha dos artistas foi o tempo de atuação na área. Artistas iniciantes não era o foco do estudo. Deste modo, priorizaram-se artistas que já estavam com a carreira consolidada há mais de 10 anos. Acreditando que a partir desse critério pode-se identificar com maior clareza o desenvolvimento da poética.

Com isso, foram convidados a participarem do estudo os três artistas:

Chico Simões - grupo “Mamulengo Presepada”

Nasceu no Distrito Federal em 1960 e desde 1978 trabalha com teatro. Dirigiu o espetáculo “Marechal Boi de Carro” do grupo Retalhos em 1979. E depois de alguns anos aventurou-se em uma viagem pelo Nordeste do Brasil com Carlinhos Babau e durante os três anos convivendo juntos Chico aprendeu a arte do mamulengo. Em 1985 criou o grupo Mamulengo Presepada. Atualmente possui dois espetáculos em repertório: “O Romance do Vaqueiro Benedito com a filha do Capitão João Redondo” e “Mateus da Lelé Bicuda”. O primeiro deles apresenta a linguagem do mamulengo, e o segundo Chico Simões é palhaço, ventríloquo e mágico, além de contador de histórias e de causos. Os seus espetáculos abordam a cultura popular do nordeste do Brasil. Com esses espetáculos já ganhou vários prêmios e apresentou-se por diversos estados do Brasil e do mundo.

Marco Augusto – grupo “Voar Teatro de Bonecos”

Nasceu no Distrito Federal em 1971 e iniciou sua carreira no Teatro de Bonecos quando tinha 15 anos, em 1986, ao criar o grupo Trapo do Baú, com o qual realizou diversas apresentações nos parques da cidade e outros eventos. Depois de alguns anos foi convidado para trabalhar no grupo Bagagem, onde realizou diversas apresentações em teatros, escolas, parques e festivais por todo o Brasil. Em 2003 saiu do grupo Bagagem para criar sua própria companhia, e fundou a Cia. Voar Teatro de Bonecos, onde até hoje trabalha na concepção, direção, atuação e confecção. Atualmente o grupo possui quatro espetáculos em repertório e também produz três importantes festivais de teatro no Distrito Federal: *Espetaculim*, *Festibra* e *Festineco*.

Marcos Pena - grupo “Trapustero Teatro”

Nasceu em Barbastro na Espanha em 1968 e iniciou sua carreira artística em 1992 como ator de monólogos satíricos apresentando-se em bares e diversos locais, sempre com acompanhamento musical de bandas espanholas. Com o Teatro de Formas Animadas

começou a trabalhar quando substituiu uma integrante adoentada do grupo espanhol Taraneya. Depois dessa experiência foi convidado para fazer parte do grupo. Como integrante do Taraneya apresentou-se em diversos festivais pelo mundo. Ao passar por Quito, no Equador, decide fazer um intercâmbio cultural e muda-se para lá. Passou a trabalhar com a equatoriana Yolanda Navas no grupo Titiritainas, como ator-animador e cenógrafo. Em 2004, no Equador, desenvolve o seu trabalho de solista e cria o grupo Trapusteros Teatro. Com este grupo possui dois espetáculos solos os quais já foi apresentado em diversos países como Espanha, Itália, Suíça, Peru, México, Colômbia, Equador e Brasil. Em 2012 mudou-se para o Brasil e atualmente mora em Brasília-DF.

Com cada um dos três artistas foi possível realizar duas entrevistas. As entrevistas foram aplicadas em dois formatos: *narrativa*²⁰ e *semi-estruturada*.

A primeira entrevista foi em formato narrativo. Segundo Jovchelovitch e Bauer (2008, p. 90), “Através da narrativa, as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis explicações para isso, e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social”. Característica deste formato de entrevista é a proposição de um tópico inicial que gere o desenvolvimento da narrativa. O tópico inicial “necessita fazer parte da experiência do informante. Isso irá garantir seu interesse, e uma narração rica em detalhes” (JOVCHELOVITCH e BAUER, 2008, p. 90), dessa forma foi estabelecido como tópico: *trajetória artística*. A partir deste tópico os artistas entrevistados rememoraram sua trajetória, desde a infância até os dias atuais.

A princípio os artistas entrevistados contaram seu percurso artístico através da narrativa livre, enquanto eu apenas os motivava com gestos de compreensão e afirmação. Quando apresentavam características que designavam o término da fala, eu julgava a necessidade de realizar uma pergunta ou lançar um novo tópico para a entrevista. As entrevistas, com cada um dos artistas, apresentaram características bastante diferenciadas, principalmente devido à personalidade e vivência de cada um deles. Em algumas entrevistas novos tópicos foram lançados e em outras apenas algumas perguntas. Ambos na tentativa de reunir mais dados sem perder a característica de entrevista narrativa.

A segunda entrevista foi realizada no formato semi-estruturado. A partir dos aspectos apresentados na primeira entrevista pude identificar temas na narrativa, sendo alguns deles comuns a todos os artistas entrevistados. Dois foram os critérios para a estruturação da

²⁰ As entrevistas narrativas realizadas com cada um dos artistas foram transcritas do áudio original e estão em nos apêndices.

segunda entrevista. O primeiro deles propôs aprofundar a fala do artista sobre alguns dos temas levantados. O segundo critério apresentou questionamentos aos artistas sobre alguns temas por eles não abordados, mas que possuíam pertinência para o conhecimento da trajetória de cada um.

De acordo com as falas dos artistas e com os temas identificados, foi possível dividir a narrativa em três grandes áreas: *infância*, *adolescência* e *profissionalização*. Todos eles apontaram experiências significativas na infância e na adolescência. E a fase designada pela *profissionalização* ancora desde o momento em que o artista decide pela profissão até seus desdobramentos e permanência nela.

2.1. ESTRUTURAÇÃO DA POÉTICA

Por meio das entrevistas e do material coletado na revisão bibliográfica, foi possível identificar etapas na trajetória artística do indivíduo e apresentar uma estruturação para o desenvolvimento da poética. Através da divisão das fases de experiência do indivíduo pôde-se traçar e identificar o seu percurso artístico. Dessa forma, compreende-se como estruturação da poética todo o caminho realizado pelo indivíduo, desde as primeiras experiências na arte até a decisão pela profissão e permanência nela. Contudo, três foram às etapas para a compreensão deste desenvolvimento: 1.Potencialidades – abarca a fase definida pela infância e um pouco da fase da adolescência; 2.Busca – abarca a fase da adolescência até a decisão pela profissão; 3.Desdobramentos – abarca a etapa de profissionalização do artista.

2.1.1. Potencialidades

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar, a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.
(Mia Couto)

O desenvolvimento da poética inicia-se desde os primeiros anos de vida do indivíduo, mas apenas será reconhecido conscientemente quando ele se torna adulto. Através das primeiras experiências da criança, aos poucos ela apresenta suas preferências, gostos e potencialidades.

As potencialidades são características inatas aos indivíduos e podem ou não serem estimuladas na infância. Segundo Fayga Ostrower, as potencialidades fazem parte de um acaso existencial.

É a personalidade da pessoa: na constelação de certas potencialidades, certas predisposições vitais diante do viver, certos dotes e inclinações, seu ânimo e também suas atitudes de caráter. Nesta unidade de cada pessoa há o acaso existencial. Mas é um acaso que irá se converter em contexto de NECESSIDADE para o indivíduo, pois suas potencialidades representarão inelutáveis, de cuja realização ele não poderá fugir sob pena de se sentir aniquilado em seu íntimo ser (OSTROWER, 1990, p. 3, *grifos da autora*).

Fayga fala sobre as potencialidades como “predisposições vitais”, estas que se tornarão “necessidade” para a vida do indivíduo. Condenando, ainda, a prosperidade do indivíduo em vida, caso não aceite o impulso da potencialidade. Para complementar e incentivar o discurso sobre esta abordagem apresento a óptica das potencialidades sob o viés do psicólogo Howard Gardner em seu estudo sobre as múltiplas inteligências.

[...] as pessoas têm um leque de capacidades. A capacidade numa área de atuação não indica nenhuma capacidade comparável em outras áreas. Mas especificamente, algumas crianças parecem ser boas em muitas coisas; outras, em muito poucas. Na maioria dos casos, porém, as capacidades são distribuídas desequilibradamente (GARDNER, 1999, p. 43-44).

Gardner ainda procurou encontrar um melhor termo para definir essas capacidades, potencialidades e habilidades. Para ele o termo *inteligência* foi o mais apropriado, definindo-o como “um potencial biopsicológico para processar informações que pode ser ativado num cenário cultural para solucionar problemas ou criar produtos que sejam valorizados numa cultura” (GARDNER, 1999, p. 47).

Como abordado pela Fayga Ostrower onde a potencialidade se mostra uma “força inelutável” sobre o indivíduo que “geram impulsos poderosos a mover o indivíduo a vida inteira, numa busca de realização que se entrelaça com a busca de sua própria identidade” (OSTROWER, 1990, p. 3). Porém apesar das potencialidades motivarem a pessoa por toda a vida, elas também podem ser impedidas por outros aspectos que também compõe a vida do indivíduo. Gardner apresenta alguns destes aspectos ao falar das inteligências:

Elas são potenciais – neurais presumivelmente – que poderão ser ou não ativados, dependendo dos valores de uma cultura específica, das oportunidades disponíveis nessa cultura e das decisões pessoais tomadas por

indivíduos, e/ou suas famílias, seus professores e outros (GARDNER, 1999, p. 47).

Dessa forma, a identificação das potencialidades do indivíduo não é o único fator para o seu desenvolvimento. O ambiente e as pessoas que fazem parte de seu cotidiano são também responsáveis pelos estímulos ao potencial da criança.

Nas entrevistas realizadas com os artistas sobre a sua trajetória, todos apresentaram referências da infância que mostram as primeiras experiências significativas na arte e importantes estímulos ainda em formato de brincadeira. Como é o caso de Marco Augusto, que desde a infância aprecia a brincadeira com bonecos de luva, mas sem saber confeccioná-los pede para a mãe o ensinar. Como relata na primeira entrevista: “É, eu sempre gostei muito, com oito anos eu falei ‘Quero fazer um boneco’, minha mãe me ensinou a fazer a luvinha, me ensinou também a fazer a cabecinha, que é aquela de boneca de pano [...]”.

Os estímulos podem ser de diversos locais e de inúmeras maneiras, mas todos eles são importantes e compõe o universo da criança. Na infância, muitas vezes a criança apenas encontra motivação por parte dos adultos no ambiente familiar, ou escolar.

As potencialidades se concretizam através da relação recíproca entre os fatores internos: os motivadores pessoais de cada indivíduo, com os fatores externos: ambiente propício para o desenvolvimento do potencial.

Gardner (1999) propôs a existência de sete diferentes tipos de inteligências humanas. Sendo dois tipos mais valorizados no ambiente escolar, definidas por *linguística* e a *lógico-matemática*. As outras cinco são: *musical*, *físico-cinestésica*, *espacial*, *interpessoal* e *intrapessoal*.

As sete inteligências não estão presentes nos indivíduos na mesma proporção e combinação. Gardner afirma “cada um de nós tem uma mistura singular de inteligências [...]. Podemos optar por ignorar esta singularidade, esforçar-nos para minimizá-la, ou desfrutá-la com prazer” (1999, p. 60).

A singularidade do indivíduo passa por diversas esferas, mas infelizmente o ambiente escolar, com sua característica generalista e ao mesmo tempo limitadora, força o estudante a enquadrar-se nas exigências estabelecidas pelas escolas, privilegiando o conhecimento linguístico e lógico-matemático. Sem dar voz, nem estímulo, às potencialidades de outras áreas do conhecimento presente nos estudantes. Esse comportamento pode influenciar o indivíduo a afastar-se do ambiente o qual não se reconhece, ou até mesmo induz o estudante a negar suas potencialidades. E o mesmo também pode ocorrer em outros ambientes, como o familiar, por exemplo. A negação da potencialidade pode gerar frustração na idade adulta.

Na perspectiva dos artistas entrevistados, alguns relataram dificuldades ou pouca relevância da época escolar na formação profissional. As experiências mais marcantes apontam para espetáculos assistidos por meio de passeios escolares ao teatro ou artistas recebidos pela escola.

Contudo, estes artistas procuraram no ambiente familiar, e em outros ambientes, diferentes maneiras de angariar estímulos às suas potencialidades. Com essa atitude de busca, mesmo sendo ela inconsciente, dá-se início a próxima etapa dessa estrutura de desenvolvimento: a busca.

2.1.2. Busca

O espetáculo é o começo de uma experiência mais longa. É a picada do escorpião que faz alguém dançar. A dança não termina na saída do teatro. O valor estético e a novidade cultural do espetáculo são o que torna o ferrão pontudo. Mas seu precioso veneno vem de outro lugar.
(Eugenio Barba)

A busca inicia-se inconscientemente ainda na infância. Através da identificação das potencialidades e das primeiras manifestações de preferências e gostos, a própria criança começa a fazer escolhas. E as escolhas caracterizam o início da caminhada.

Esta caminhada se inicia ainda no ambiente familiar, e aos poucos também no ambiente escolar. Mas são os familiares os principais influenciadores das decisões da criança nos seus primeiros anos de vida. Nas entrevistas com os artistas esse aspecto se mostrou imprescindível.

Chico Simões relata na entrevista narrativa:

Com três anos de idade, eu sou de uma família de evangélicos e faziam aquele teatro na igreja, os dramas, então, eu vi minha irmã interpretando um anjo que ficava na porta do céu e ficava com as vestimentas brancas, uma espada enorme na mão, dizendo assim “A entrada por aqui é proibida aos que não trazem o justo passaporte”, então as pessoas que não podia entrar ficavam ali chorando, e era uma comoção na igreja, as pessoas ficavam comovidas com aquilo, mas eu olhava e falava “mas é minha irmã, minha irmã”, eu ficava me repetindo o tempo inteiro. Ao mesmo tempo eu sentia o drama, eu compreendia o drama, o teatro, a sua interpretação, o peso que isso tem, eu via que era minha irmã, que era um ator, que ela

estava representando, eu sabia que a porta do céu não dava em lugar nenhum, só tinha uma parede ali atrás, não tinha lugar nenhum.

Dessa forma, ao ver a própria irmã interpretando, algo se mostrou surpreendente e instigante. São muitas as pessoas que tem o primeiro contato com o teatro dentro das igrejas. E Chico Simões além de ver sua irmã, também se iniciou no teatro neste local, como conta: “E fiz teatro desde muito pequeno, também dentro da igreja, então isso me colocou nesse universo”. Essa primeira referência se mostra relativa ao ambiente familiar em que vivia. Com pais evangélicos e costume de frequentar a igreja, Chico se identificou com o teatro através daquele local.

Assim como Chico os demais entrevistados também apresentaram desejos e influências advindas do ambiente familiar. Marco Augusto na entrevista narrativa descreve:

Sempre eu vi teatro de bonecos na televisão, sabia que existia fantoche, e quando pequeno, com uns oito anos, minha mãe foi professora no interior e ela falava que também trabalhava com bonecos e me ensinou a fazer a luvinha do boneco, mas eu não sabia fazer a cabeça do boneco, ainda não sabia trabalhar com papel machê, e de vez em quando eu arrancava a cabeça da boneca de uma irmã minha, colocava no boneco pra poder fazer fantoche, então eu sempre gostei de trabalhar com bonecos.

Marco mostra sua relação com a linguagem do teatro de bonecos desde a infância, através do estímulo da televisão ao exibir os bonecos animados. Seu interesse imediato gerou a primeira “oficina de confecção” de bonecos oferecida pela mãe. E inconscientemente estas brincadeiras, desejos e atitudes, formavam a sua caminhada. Contudo, estes artistas já iniciavam sua “busca” individual.

Para complementar, na segunda entrevista realizada com Marcos Pena²¹, ele relata as influências do ambiente familiar na infância:

Minha mãe é cantora [...], aí eu vi muito ela no palco, vi... era uma coisa como “Onde você vai mãe?” e ela dizia “Vou cantar”, então eu via ela se ajeitando, e eu ia lá, via ela se apresentando no grupo folclórico dela. Meu pai é comediante nato, ele nunca pisou em palco, mas ele é comediante nato, é engraçado. [...] Meu irmão tinha um grupo de rock e depois música eletrônica. Então, ele também sempre foi muito ligado ao palco. Minha irmã é atriz, ela tem um grupo de teatro de rua [...]. Então eu tenho muita influência.

²¹ Marcos Pena é nascido na Espanha e está no Brasil desde 2012, dessa forma a entrevista realizada com ele teve alguns trechos e/ou palavras traduzidas do espanhol para o português, uma vez que ele ainda mistura os dois idiomas. As traduções foram feitas por nós.

Nas primeiras manifestações de interesse pela arte na vida destes artistas, seus relatos parecem afirmar que o ambiente familiar colaborou para estes desejos, podendo ser um dos principais motivadores para a consolidação da profissão posteriormente.

Mas não é só a família que estimula ou não as aspirações. A realidade social, cultural e econômica também exercem demasiadas influências neste contexto. Dessa forma este ambiente implica no desenvolvimento das potencialidades e desejo de busca, como já citado por Gardner anteriormente.

Em meio aos estímulos e repressões advindos do contexto em que o indivíduo está inserido, também existem os resilientes: pessoas que conseguem resistir às pressões e superam todas as dificuldades que a vida os desafia. São indivíduos flexíveis e de fácil adaptação a contextos variados. Nesse caso, não importam as questões adversas que encontra entre as suas potencialidades e o futuro, o indivíduo descobre a maneira de caminhar em direção ao desejo e segue. São exceções, mas existem.

Para as pessoas que não possuem a característica de resiliência, a troca entre o indivíduo e o coletivo, nem sempre é de fácil aceitação. Este aspecto se relaciona ao nível *objetivo* do processo de individuação, por Jung, e citado no primeiro capítulo, onde o indivíduo integra e diferencia o *Eu* do *mundo*, e encontra o limiar dessa relação.

Segundo Fayga Ostrower:

[...] não desconsideramos o fato de o homem ser produto de sua época, mas nunca apenas seu produto. Ele é algo mais. Cada homem é um indivíduo. Ao agir, inter-age com o mundo. Eventualmente ele agirá sobre o próprio contexto cultural. Por motivos talvez de ordem puramente pessoal e correspondentes a um potencial específico seu, podem desencadear-se no indivíduo respostas que, à medida em que aprofundam certos valores e certas possibilidades existentes no contexto em que vive, modificam essas possibilidades para rumos diferentes (OSTROWER, 1987, p. 103)

Ao integrar-se ao mundo, o indivíduo pode moldar-se aos padrões culturais e históricos vigentes de onde nasceu e cresceu como também pode contribuir para a reestruturação destes valores. Com senso crítico da diferenciação entre o *Eu* e o *mundo*, o indivíduo pode modificar essas possibilidades para rumos diferentes, como citado acima. O enfrentamento tanto do indivíduo consigo mesmo, quanto do indivíduo com o coletivo fazem parte dessa busca e desenha o caminho individual.

Os artistas que contribuíram para este estudo relatam as primeiras manifestações que impulsionaram a busca e o desejo de caminhar para o rumo artístico. O primeiro contato com

o universo da arte vem de diversas maneiras e no caso deles, um veio pela igreja, outro pela televisão e o outro pela referência de artistas na família. Mas o contato com a arte, em qualquer que seja o ambiente, não forma o artista. Então, podemos dizer que os artistas entrevistados possuíam o potencial artístico? Não se poderia afirmar. Mas, o interesse gerado por este estímulo faz parte do modo com que cada indivíduo percebe o que está ao seu redor.

A percepção é como o filtro afetivo da pessoa, diversos são os estímulos diários, porém a forma com que são percebidas não é aleatória ou gratuita. Segundo Fayga Ostrower (1990, p. 25) “a percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir das condições físicas e psíquicas de cada pessoa, e ainda a partir de necessidades e expectativas”. As necessidades e expectativas estão diretamente relacionadas à sensibilidade do indivíduo, partindo de suas potencialidades. De todo modo, estas “necessidades” e “expectativas” são operadas por uma ordem interna, de cada indivíduo, que age sobre suas ações.

Como um processo sempre ativo, de inter-ação com o ambiente, perceber é, de certo modo, ir ao encontro do que no íntimo se quer perceber. Buscando as coisas e relacionando-as, procuramos vê-las orientadas em um máximo grau de coerência interna, pois que nessa coerência elas podem ser referidas por nós, podem ser vividas e tornar-se significativas. (OSTROWER, 1987, p. 65)

É um processo seletivo que o indivíduo realiza entre o Eu e o mundo. Mas, para “ir ao encontro do que no íntimo se quer perceber” é preciso estar preparado para essa percepção. Ao abordar sobre as potencialidades, Fayga Ostrower (1990, p. 3) as relaciona ao *acaso existencial*, onde aponta ser “certas predisposições vitais diante do viver, certos dotes e inclinações, seu ânimo e também suas atitudes de caráter”. Contudo, de acordo com ela, através do acaso existencial gera-se o *acaso significativo*.

O acaso significativo é a relação do processo seletivo estruturando a percepção através da sensibilidade e ordem interior do indivíduo. Contudo, os indivíduos não estão *passivos* aos estímulos, eles se encontram em estado de *recepção*. Apesar de ser um acaso; uma situação inesperada, existe uma expectativa inconsciente; receptiva. Segundo Ostrower (1990, p. 4) “As pessoas estão [...] receptivas, a partir de algo que já existe nelas em forma potencial e que encontra no acaso como que uma oportunidade concreta de se manifestar”.

Dessa forma, é possível relacionar o que Fayga Ostrower nomeia de acaso significativo com o conceito de *experiência*. E como dito anteriormente, segundo Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21), “Experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. Contudo compreende-se a proximidade dos conceitos, podendo estabelecer estreita

relação entre ambos. Não há como ser tocado por algo que não foi percebido, e apenas percebido porque se estava receptivo, e somente receptivo porque sua ordem interior regia suas necessidades e expectativas para dar significado, e para dar significado tem de se dar sentido. Contudo, Bondía (2002, p. 20) traz unido em uma definição *experiência/sentido*: “O que vou lhes propor aqui é que exploremos juntos outra possibilidade, digamos que mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista), a saber, pensar a educação a partir do par experiência/sentido”.

Na proposição de Bondía é apresentada uma óptica existencial e estética para pensar educação sob o viés da experiência/sentido. Aproximando dessa forma da designação de acaso existencial, já apontada neste estudo, por Fayga Ostrower. Relacionado à experiência, ou ao acaso significativo, uma qualidade vital ao indivíduo. Ainda na abordagem de Bondía, ele salienta a experiência/sentido para uma visão educacional. Segundo Bondía (2002, p. 21) “pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece”.

Ao falar sobre poética e desenvolvimento da mesma, também estamos falando de um processo de aprendizagem intrínseco, juntamente a maturação na arte. Rubem Alves (apud DUARTE JR., 1981, p.20) fala sobre a compreensão de aprendizagem: “Aprender: é a transformação de uma experiência testada, para usá-la no futuro. A aprendizagem é a transformação de uma experiência que se poderia perder no passado numa ferramenta para conquistar o futuro”.

Ao relacionar experiência à ferramenta para conquistar o futuro, a fala de Rubem Alves está relacionada às características apontadas por Dewey²², em seu livro *Experiência e Educação* (1976): “A qualidade de qualquer experiência tem dois aspectos: o imediato, de ser agradável ou desagradável, e o mediato de sua influência sobre atividades posteriores”. A relação da experiência com o futuro será aprofundada no próximo tópico.

João Francisco Duarte Jr. aborda a experiência estética compondo uma das maneiras do ser humano se relacionar com o mundo. Segundo Rubem Alves (apud DUARTE JR, 1981, p. 85) na experiência estética “o cotidiano é colocado entre parênteses e suspenso. Suas regras são abolidas. Por um momento o princípio do prazer coloca diante de nós a sua criação, que nos envolve carinhosamente. O mundo real parou”.

²² John Dewey (1859-1952), filósofo e pedagogo norte-americano. Formulou a filosofia da experiência, e afirma que a aprendizagem se efetiva através da experiência. É o precursor deste pensamento na filosofia e teoria da educação, e é influência de muitos autores como Anísio Teixeira, um de seus tradutores no Brasil, Rubem Alves, João Francisco Duarte Jr. e Jorge Larrosa Bondía.

Nas entrevistas narrativas, é possível reconhecer na fala dos artistas a primeira experiência estética, e no caso de alguns desses artistas, ocorreu ainda na infância. Como no relato de Chico Simões ao assistir pela primeira vez Teatro de Bonecos:

[...] passou aqui por Taguatinga um ventríloquo e ele tinha um boneco chamado Joãozinho, ele cobrava uma moeda, um centavo, um real, não sei, qualquer coisa da época, para que as pessoas pudessem assistir, então a professora avisou, para trazer o dinheiro. Mas eu não tinha dinheiro, minha mãe não tinha dinheiro, e eu fiquei ali, eu e mais uns 5 ou 6, dentro da sala de aula ouvindo as gargalhadas da turma que tinha ido assistir no pátio. A professora ficava na porta da sala olhando para o pátio e ao mesmo tempo vigiando para a gente não sair, porque a nossa vontade era sair e ir para o pátio. Foi uma situação muito ruim, e depois, aquelas crianças, todos os colegas, voltaram para dentro da sala de aula contando maravilhas sobre o boneco “o boneco falou isso”, “o boneco disse aquilo”, “o boneco não sei o que”, e eu ficava pensando “Como um boneco fala? Um boneco falar?” eles diziam “falou, falou” e era uma discussão, “falou, falou!” “não, não falou!”. E para minha sorte, esse sujeito, que depois me inspirou muito a fazer a mesma coisa, voltou na escola no outro dia e apresentou para todo mundo, era livre no segundo dia e todo mundo pôde assistir. De tão empolgado que eu estava, eu corri e fui sentar logo lá na frente, bem na frente, o primeiro mesmo, era eu, o boneco e o cara sentado no banco com o boneco no colo. E ele falava assim “Acorda Juquinha!”, era Juquinha o nome do boneco, “Acorda Juquinha! Acorda Juquinha!” Só que o Juquinha não acordava, não acordava. E eu levantei e dei um tapa na perna do boneco. Assim que até hoje sempre quando eu vejo um menino que vem e interfere, e entra, e dá uma pancada, pega o boneco, dá um soco ou coisa assim, eu lembro de mim, eu era assim. Eu sei que eu dei um tapa na perna do boneco e o cara assustou, o boneco acordou, e a professora me pegou para trás, e eu me soltando da professora... Eu fiquei com aquela ideia de eu que tinha acordado o boneco, com o tapa, porque ele não queria acordar, todo mundo gritando e ele não acordava. E aí nem me lembro do que o boneco falava, eu me lembro que eu ria, ria, ria de gargalhar, que eu achava muito louco, sobretudo, que o boneco era mal criado, respondão, desconstruía, e era o que eu fazia, então eu me identifiquei com o boneco, sempre respondendo criando problema. Então, isso me marcou, me marcou bastante.

No trecho da entrevista acima, Chico Simões comenta sobre o artista que passou pela sua escola: “depois me inspirou muito a fazer a mesma coisa”, e hoje, no seu espetáculo “O Romance do Vaqueiro Benedito com a filha do capitão João Redondo”, Chico possui uma cena com a técnica de ventriloquia.

Figura 3 - Chico Simões e seu boneco ventríloquo no espetáculo "O Romance do Vaqueiro Benedito com a filha do capitão João Redondo" do grupo *Mamulengo Presepada*.



FONTE: <http://chicosimoes.blogspot.com.br/>

A entrevista narrativa proporciona o relato do entrevistado de maneira genuína, não se caracteriza pela resposta de uma pergunta qualquer, é aproximação do artista consigo mesmo, nesse caso, com o contato com a arte. Essa metodologia assemelha-se ao exercício praticado pela professora Nena Leonardi, citada no primeiro capítulo, quando ela solicitava aos alunos que investigassem o motivo e origem do nome. Porém, neste estudo, a proposta de utilização da narrativa não possui objetivos pedagógicos apenas foi escolhida como metodologia de coleta de dados. Mas, mesmo sem este objetivo, acredito ter sido um bom exercício para o próprio artista: rememorar as primeiras experiências estéticas e desenhar o percurso que o levou a tornar-se o profissional que é hoje. Apesar de alguns desses artistas serem constantemente entrevistados e geralmente serem questionados quanto as suas motivações para a escolha da profissão.

Marco Augusto também apresenta o relato do primeiro espetáculo de Teatro de Bonecos:

Primeira vez que eu vi alguma coisa de teatro de bonecos, foi no extinto "Projeto Plateia"²³, que levava espetáculos nas cidades e aí um dia eu vi um espetáculo que se chamava "Mamulengo" e acontecia numa empanada verde, tinham uns bonecos com uma forma meio arredondada, com a cabeça meio cilíndrica e que era muito interessante. Eu gostei muito daquilo que vi, e foi assim pensei "eu quero fazer alguma coisa parecida", eu não lembro qual é o grupo, eu lembro que o nome do espetáculo era "Mamulengo", a

²³ "Projeto Cultural desenvolvido pela Secretaria de Cultura do DF em convênio com a Secretaria de Educação de 1981/84" (BROCHADO, 2001, p.30).

única coisa que eu me lembro, e me lembro alguma coisa da história, de ser de improviso, de alguns personagens... da irreverência, de ser muito bem humorado, então eu percebi “Isso é interessante!”

A experiência do Marco aconteceu no início da adolescência, mas antes disso ele já havia se aproximado dos bonecos por meio da televisão. Dessa forma, ele já parecia ter consciência desta vontade, identificação e potencialidade para o trabalho com bonecos, e resolveu criar um grupo logo após ter assistido a esse espetáculo, como relata na primeira entrevista:

Então eu cheguei em casa, reuni alguns amigos da rua, fiz alguns bonecos, trabalhei com papel machê que eu já tinha aprendido na escola, fiz alguns bonecos parecidos com aqueles que eu tinha visto. Chamei os amigos, criei uma historinha [...].

Marco, com aproximadamente 14 anos de idade, já se aproximava da decisão pela profissão.

Com Marcos Pena a motivação inicial não partiu de um espetáculo assistido. Desde a infância, e se mantendo na adolescência, ele tinha o prazer de estar no palco, como ele relata ao iniciar a fala sobre sua trajetória artística:

Primeiro foi o gosto pelo palco, por fazer cantar, sorrir, chorar, durante a infância, adolescência, no meu caso, eu sabia que tinha uma qualidade: a de captar a atenção do público, com a fala, com o movimento ou com os dois. A partir daí comecei como ator de monólogos cômicos, porque era mais simples, apenas tinha que me sentar e falar, com um acompanhamento musical. Esses monólogos cômicos foram complicando, sofisticando, foram ficando mais artísticos.

Marcos Pena reconhece a potencialidade ainda na infância e, também devido ao ambiente familiar rodeado de artistas, logo iniciou sua carreira enquanto ator cômico. Mas a sua relação com o Teatro de Formas Animadas surgiu somente mais adiante. Marcos conta que assistiu ao primeiro espetáculo de bonecos com 11 ou 12 anos de idade, mas diz que não foi ao ver espetáculos que o desejo por fazer este tipo de teatro surgiu. Segundo ele, foi por um acaso, e veio a significar uma grande mudança profissional, como ele relata a seguir:

Um amigo meu, que tinha um grupo de teatro de bonecos, trabalhava com a esposa e ela ficou muito doente, ficou muito tempo doente, não se recuperou, e ele participaria de um festival dentro de 6 meses. Foi quando ele perguntou para mim se eu poderia e se eu queria, substituí-la, com isso a gente ensaiaria e pegaria a dinâmica do espetáculo, e se a gente visse que dava certo, a gente ia para o festival. E eu disse: “Bom, vamos ver.” E ele

disse: “Dá certo sim. Já vou confirmar, tá bom?” e eu disse: “Tá, tá bom”. Eu peguei férias do meu trabalho, que eu trabalhava como paramédico de urgência médica, fui e gostei. Continuei trabalhando com ele, no grupo dele. Deixei de trabalhar no meu emprego anterior e passei a trabalhar para a sua companhia e pronto.

Figura 2 – Marcos Pena no espetáculo “Uma História Simples” do grupo Trapustero Teatro.



Fonte: <http://www.jornalderasilia.com.br/>

As palavras de Eugenio Barba (2010, p. 20) sintetizam a experiência de Marcos: “Mudar é a única maneira de descobrir o que permanece constante, qual é a herança irrenunciável que o ‘nós’ de ontem transmitem para os ‘nós’ de hoje”. Esta “herança irrenunciável” pode ser interpretada pela potencialidade do indivíduo, a qual Marcos parecia já conhecer ao reconhecer o gosto pelo palco e a influência artística familiar. Não se sabe se esta percepção, apresentada no relato da trajetória, já existia como uma reflexão de Marcos antes de decidir unicamente pela profissão de artista.

Ao observar a ocorrência dos primeiros acasos significativos no universo do Teatro de Formas Animadas na trajetória dos três artistas é possível relacioná-la à proposta triangular de Ana Mae Barbosa (2005, p. 32), segundo ela conhecer arte é inter-relacionar o fazer artístico (fazer), a apreciação da arte (fruir) e a história da arte (contextualizar). Dessa forma, constato que Chico Simões e Marco Augusto tiveram sua experiência impulsionadora através do *fruir*, e Marcos Pena pelo *fazer*.

Segundo Fayga Ostrower (1987, p. 130) “A criatividade infantil é uma semente que contém em si tudo o que o adulto vai realizar”. Modificando a palavra “criatividade” por “experiência”, faz jus ao que foi relatado pelos artistas e será complementado adiante. O caminhar, definido também por Ostrower (1987, p. 75), representa a etapa destes artistas até aqui.

Sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções – embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde cada decisão e a cada passo a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser. O caminho é um caminho de crescimento.

Como semente essas experiências geram o crescimento de uma planta e dão como primeiro fruto: a escolha da profissão.

Durante a primeira entrevista, foi possível identificar algumas experiências que levavam à decisão pela profissão na área do Teatro de Formas Animadas. Mas, sem a pretensão de fornecer essa informação apenas pela minha interpretação, formulei para a segunda entrevista – semi-estruturada – a seguinte questão: “Quando você realmente decidiu fazer do Teatro de Formas Animadas sua profissão? Você se recorda de um momento específico?”. E recebi as seguintes respostas,

Marcos Pena:

Deixei de trabalhar no meu emprego anterior, mas deixei a porta aberta para voltar para a ambulância [...] e como pessoa “civilizada” eu tinha uma opção B. [...] Mas ainda tendo a oportunidade de voltar [...] aí eu decidi. Mudou meu salário, ficou minúsculo, tudo. A incerteza de saber se tinha trabalho no dia seguinte...

Chico Simões:

No dia em que eu vi Carlinhos brincar pela primeira vez. Quando eu vi Carlinhos brincar..., é muito curioso. [...] as pessoas falavam demais desse mamulengo dele [...] e ele mesmo não falava, eu perguntava e ele não falava. Quando foi esse festival em 1981, em Vitória no Espírito Santo, eu tive a oportunidade de ver a brincadeira dele. Era vendo a brincadeira eu já sabia, não tinha a menor dúvida: “Eu quero fazer é isso aí, porque não tem melhor!”, o negócio era muito engraçado, era boneco de pau numa tolda, era numa mala ou duas malas e tava resolvido. E como o meu sonho era viajar, eu falei pronto.

Marco Augusto:

Ah! Foi da primeira vez que eu recebi um dinheirinho. E eu falei: “Opa! Olha que coisa maravilhosa, eu faço o que eu gosto e ainda recebo pra isso? Ahh eu não largo mais isso nunca mais! Não tem coisa melhor!” Então foi nesse momento. A primeira vez que eu vi um dinheirinho entrando na minha mão por conta daquele trabalho que eu fazia eu falei: “É isso a minha profissão!”.

Era a busca inconsciente da criança, do jovem inseguro do destino e até do adulto emprestado a outro ofício, ao encontro da profissão.

Através dessas respostas identifico o início do caminhar consciente e com uma direção delineada. A partir da decisão encontrada no fim da etapa de busca, encontra-se os desdobramentos dessa escolha.

2.1.3. Desdobramentos

*Mesmo quando tudo parece desabar, cabe a mim
decidir entre rir ou chorar, ir ou ficar, desistir ou
lutar; porque descobri, no caminho incerto da vida,
que o mais importante é o decidir.
(Cora Coralina)*

Ao encontrar-se com a profissão, o indivíduo inicia outra etapa de seu caminhar. É a etapa em que não se sabe os terrenos que irá percorrer, mas conhece a direção de onde deseja chegar. Momento em que a percepção está apurada, o desejo de aprender é evidente e as potencialidades são motivações já conhecidas. Ostrower (1987, p. 30) aborda sobre este caminhar: “De acordo com as afinidades, as aptidões e os íntimos interesses, cada pessoa sente em si, senão especificamente ao menos em termos gerais, em que áreas poderia caminhar para se desenvolver. Por onde deveria caminhar”.

Apesar do caminhar ser individual ele proporciona o encontro. Muitas pessoas compõem o percurso do artista e algumas delas apresentam novas estradas ou aconselham a melhor maneira de caminhar. Estas pessoas são os mestres²⁴. Os mestres são indivíduos que o próprio artista identificará para si. E são de extrema importância para o seu desenvolvimento, sendo possível ao próprio artista reconhecer as influências que essas pessoas exerceram no

²⁴ Mestre será compreendido neste estudo pela pessoa que transfere o saber no âmbito geral, sem restringir grau de formação nem, necessariamente, um método prévio ou conscientemente estabelecido.

aprendizado da profissão. Eugenio Barba (2010) comenta sobre a sua trajetória, e surpreendentemente relata sobre a descoberta de seu primeiro mestre não ser da área artística, mas anos depois dessa experiência ele pôde identificar as relações e este aprendizado em um ambiente totalmente diferenciado e ao mesmo tempo tão similar:

Eu disse que Eigil foi meu primeiro mestre. Por muito tempo eu não soube disso. Eigil não fazia teatro, era latoeiro, e foi em sua oficina que ele me acolheu quando eu procurava trabalho em Oslo, com dezoito anos, e só balbuciava umas poucas palavras norueguesas. Ele me ensinou os rudimentos do ofício do soldador, fazendo pacientemente com que eu visse e tentasse, visse e tentasse outra vez. Aplicava a justiça nas tarefas elementares do dia-a-dia, no modo e na pontualidade com que nos pagava, no respeito com que tratava até o estrangeiro incapaz que eu era. Ele era o patrão, e nós, um pequeno grupo de cinco, seis operários. Mas todos faziam de tudo. Não havia diferenças de tarefas, não havia empregados para os serviços mais humildes e desagradáveis nem pessoas que, em nome de sua “superioridade”, fossem dispensadas desses afazeres. Não havia palavras para os grandes valores. Somente aquelas de trabalho. Alguns anos depois, quando cheguei quase por acaso em Opole, na Polônia, naquele minúsculo grupo de jovens atores conduzido por Ludwik Flaszen, um crítico conhecido, e por Jerzy Grotowski, um jovem diretor considerado muito seguro de si, encontrei um ambiente familiar – só hoje é que me dou conta disso. Eu reconhecia aquela atmosfera típica de uma oficina de artesanato, aquela busca da qualidade no ofício e nas relações (BARBA, 2010, p. 25).

Assim como Eugenio Barba, Chico Simões também reconhece nos camelôs do Ceará importante fonte de aprendizado, simplesmente pela observação de sua atuação junto ao público.

Aprendi muito com o camelô, sobre comunicação, assim, eu ficava curioso como o camelô conseguia segurar aquela roda. Que tipo de coisa ele fazia, né? Eu entendi que ele fazia uns ganchos. Ele fala uma coisa, mostra um objeto e diz: “Daqui a pouco você vai ver.” Esquece aquele objeto e vai pra outra história, entendeu? Mas aquele objeto ficou lá na memória do espectador. Então, o espectador fica na roda esperando esse “daqui a pouco” que vai acontecer com aquele objeto.

Figura 4 - Espetáculo "O Romando do Vaqueiro Benedito" de Chico Simões do grupo *Mamulengo Presepada*.



Fonte: <http://www.mamulengo.org/>

O indivíduo está disponível para o aprendizado a todo o momento. Dizer que uma pessoa aprende uma coisa nova a cada dia não seria um exagero. Por meio do estado receptivo, abordado por Ostrower (1990, p. 04), o indivíduo pode perceber diversos estímulos diariamente. E esses estímulos, de onde quer que eles possam vir, podem contribuir para a formação profissional da pessoa. Mas, muitas vezes esse aprendizado se mostra mais direcionado, e às vezes o indivíduo está conscientemente na posição de aprendiz, sem, necessariamente, estar em ambiente formal de ensino. No caso dos três artistas que colaboram para este estudo, eles não passaram por ensino formal de Teatro de Formas Animadas.

Atualmente no Brasil não existe formação técnica, superior ou sequer um curso continuado na linguagem do Teatro de Formas Animadas²⁵. Uma das oportunidades para o aprendizado da linguagem é através de artistas e grupos teatrais, como foi o caso dos três artistas pesquisados. Todos apresentam em seus relatos a experiência de ter feito cursos com artistas que vieram de outros países e/ou com grupos teatrais que passavam pela cidade para apresentar um espetáculo, participar de um festival ou apenas para ministrar uma oficina. E assim a formação vai se desenvolvendo. E na área do Teatro de Bonecos Popular, o mais

²⁵ Embora essa temática faça parte do currículo de muitos cursos de licenciatura e bacharelado em Artes Cênicas/Teatro, além da abordagem por meio de projetos de extensão e pesquisa.

comum na época em que Chico Simões se aproximou da linguagem, era conviver com um Mestre tradicional. A primeira oportunidade de Chico foi a de conviver, durante três anos, com Carlinhos do Babau, este que havia sido aprendiz do Mestre Antônio do Babau. Dessa forma, quando Chico Simões voltou para Brasília e começou a brincar²⁶, mamulengo passou a ser referência na cidade, influenciando posteriormente, diversos artistas que deram início às próprias brincadeiras a partir da convivência com ele.

Eugenio Barba aponta para a importância de se ter um “mestre”.

De um lado você precisa de um totem, um artista que conheceu ou que está distante no tempo, cujo exemplo incita a continuar a escalada com unhas e dentes. De outro, você deve gerar um processo orgânico, descobrir o caminho *baseando-se naquilo que você é e que você sabe*, ter audácia de cortar o cordão umbilical que era seu alimento e respirar com seus próprios pulmões (BARBA, 2010, p.107)

Os três artistas relataram esse momento de “cortar o cordão umbilical” com as pessoas que mais influenciaram no desenvolvimento dos “próprios pulmões”. E quase todos cortaram esse cordão mais de uma vez, principalmente, porque na estrada da profissão muitas vezes os artistas não encontram com apenas um mestre. E sobre essa relação Pareyson comenta:

Nada de mais apto para revelar e determinar as características novas, originais e peculiares de um artista do que vê-lo surgir no seu ambiente natural, formar-se através do acolhimento e do prolongamento da lição alheia e diferenciar-se do mestre e dos companheiros, precisamente no ato de continuar o primeiro e de assemelhar-se aos segundos.(PAREYSON, 1997, p. 144).

Mas, nessa caminhada também existem outros estímulos que a compõe, às vezes o aprendizado, ou o desejo de inventar, parte de um espetáculo que tenha assistido ou de um quadro que tenha visto ou de qualquer outra percepção. Não há regras, cada um possui as suas funções interiores e impulsionadoras. E, segundo Eugenio Barba todas elas são necessárias:

Hoje há um estranho mito de autismo, que cada um pode se autogerar. É essencial ter um ponto de referência com o qual se confrontar e sobre o qual voltar a refletir. [...] Essa relação pode durar muito ou pouco tempo. A duração depende do tempo necessário para despertar as próprias energias. Depois é preciso se afastar. Então é a *ausência* que te acompanha. É o

²⁶ A apresentação de um espetáculo de mamulengo é popularmente chamada de brincadeira, dessa forma, o artista, também chamado de brincante, utiliza o verbo “brincar” como designação de atuar; interpretar.

momento em que a pessoa que ficou sozinha, personalizando a herança recebida, deve inventar o próprio caminho. (BARBA, 2010, p. 96).

É um constante ir e vir, às vezes se está acompanhado, e outras vezes se está sozinho, mas em nenhum momento estagnado ou esvaziado, pois o desejo pulsa, cria e encontra. Estas influências nem sempre virão de pessoas do meio artístico ou de objetos estéticos. Através do estado receptivo, abordado anteriormente, a percepção motivada pelos interesses interiores, revela o inesperado, e de todos os lados se pode ser estimulado. Mas, assim como apontado por Barba, é preciso viver a ausência, encontrar-se só, refletir e experimentar, e aos poucos descobrir a sua maneira; a sua poética.

Antes de Chico Simões decidir pela profissão, em uma de suas experiências no teatro ele conheceu Carlos Gomide, goiano que morava em Brasília e fazia parte do grupo de teatro “Carroça” no Teatro SESC Garagem na quadra 913 sul de Brasília. Ele conheceu um mamulengueiro²⁷ da Paraíba, o Antônio do Babau, e resolveu morar com ele, em Mari, na Paraíba, para ser seu aprendiz. Depois dessa temporada com o mestre Carlos Gomide passou a ser conhecido como Carlinhos Babau. No início dos anos 80, Chico Simões viajou para Vitória, no Espírito Santo, com o desejo de assistir os espetáculos do festival da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. E foi apenas lá que ele pôde assistir o espetáculo de Carlinhos Babau. Sobre sua experiência ele relata na entrevista narrativa:

Então se descortinou um mundo maravilhoso, porque eu assisti “Cobra Norato” do Giramundo, conheci Álvaro Apocalipse, assisti “O cavaleiro da triste figura” do Laborarte que o Tácito Borralho era diretor, assisti o “Gralha Azul”, eu vi nesse festival, grupos que são referencia até hoje no Teatro de Bonecos. E vi, o que eu não tinha visto aqui em Brasília, Carlinhos Babau brincando o mamulengo. Porque aí ele já tinha saído de Mari, de volta lá da Paraíba, e estava em Goiânia e Brasília brincando esse mamulengo. Mas eu fui ver lá em Vitória. Quando eu vi a brincadeira de Carlinhos Babau de mamulengo aconteceu comigo a mesma coisa que tinha acontecido quando eu vi o ventríloquo, a mesma coisa. Não conseguia parar de rir, e de me divertir com aquilo e de não acreditar como é que uma pessoa sozinha podia fazer um negócio desses tão maravilhoso daquele jeito ali. Terminou a brincadeira, eu fiquei ali embaixo esperando o pessoal sair e quando ele tava arrumando as coisas em cima do palco - que era em um teatro a apresentação, eu subi no palco e falei “Eu posso te ajudar em que?”, eu vi que ele estava sozinho, aí eu fui ajudando e pronto, fiquei na cola. E ele me perguntou “Você tem coragem de viajar pelo Nordeste?” e eu falei “Na hora, meu sonho”.

²⁷ Mamulengueiro: nome geral que se dá ao artista, ator e bonequeiro do Teatro de Bonecos Popular nordestino, principalmente, do estado de Pernambuco. A base tradicional da formação de um mamulengueiro é a oralidade, a transmissão de conhecimentos específicos de geração em geração e também na relação de mestre e aprendiz. Em vários municípios do estado da Paraíba, outro nome também comum a esse tipo de artista é Babau.

Chico Simões se reconheceu nesse encontro com o Babau, reviveu a experiência de infância ao assistir o seu primeiro espetáculo de Teatro de Bonecos e decidiu nesse momento pela profissão, como relatou anteriormente. A profissão de artista, na linguagem do Teatro de Bonecos Popular, para Chico Simões não era apenas influência desses dois espetáculos assistidos. Muitas foram os outros estímulos. Na segunda entrevista me preocupei em saber a percepção dos próprios artistas em relação a essa temática: as influências para o trabalho que exerce hoje. Chico Simões me disse:

O meu pai, ele tem 92 anos, e ele se orgulha de nunca ter tido patrão. De nunca ter tido uma carteira assinada, ou trabalhado pra ninguém. Então, ele sempre foi autônomo [...]. E isso ficou como um exemplo pra mim. E como ele fazia várias coisas, um profissional liberal, ele era marceneiro, era serralheiro, carpinteiro... ele se sentia e ele dizia que ele era um artista. Porque ele gostava de fazer as coisas de maneira diferente, bem feita. Ele dizia assim: “Meu filho, se você decidir fazer nada, faça nada bem feito.” E isso então era uma referência.

A relação entre as experiências e as influências na vida do Chico Simões gerou o desejo pela profissão. Não é por acaso, não foi apenas pela situação de assistir o espetáculo do Babau, mas a soma de referências e reconhecimentos, como aponta Brochado ²⁸:

Apreendo pela fala de Chico Simões, que o lado aventureiro do seu pai, que era caixeiro-viajante, o marcou profundamente e que este aspecto foi um dos pontos norteadores da sua opção de se tornar mamulengueiro, uma vez que a profissão de artista, assim como a de caixeiro viajante, permite uma grande liberdade de deslocamento. (2001, p. 41).

O mesmo também aconteceu com os outros artistas. Como apontado anteriormente, Marcos teve diversas influências artísticas no ambiente familiar, e Marco Augusto também, como nos relata na segunda entrevista:

Eu tenho um tio, já falecido, que era artista plástico. Também me influenciou um pouco. Ele pintava telas, e eu gostava muito do trabalho. Eu

²⁸ Izabela Costa Brochado é doutora em Artes Cênicas pela Universidade de Dublin, na Irlanda. Desde 1995 integra o quadro permanente de professores do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, e é precursora na pesquisa de Teatro de Bonecos Popular no Brasil, com mestrado e doutorado voltado a essa temática. Atualmente é diretora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Em sua dissertação de mestrado “Distrito Federal: O mamulengo que mora nas cidades: 1990 a 2001”, ela realiza entrevista com Chico Simões. Dessa forma, os dados contidos nesta pesquisa também serviram para a compreensão da trajetória desse artista.

nunca pintei telas, mas o fato de ter alguém que já se relacionava com arte, me incentivou também.

Figura 5 - Marco Augusto com bonecos do espetáculo João e o Pé de Feijão, primeiro espetáculo da Cia. Voar Teatro de Bonecos.



Fonte: <http://geppettocultural.blogspot.com.br/>

Acredito que as experiências e influências relatadas pelos artistas compõe o que John Dewey (1976, p. 26) chama de *experiência continuada*. “O princípio da continuidade de experiência significa que toda e qualquer experiência toma algo das experiências passadas e modifica de algum modo as experiências subsequentes”.

Através da percepção das experiências e de sua continuidade, pode-se reconhecer o aprendizado e desenvolvimento que o processo apresenta. Segundo Fayga Ostrower:

É importante lembrar que, além de um conhecimento, a percepção envolve um constante *re-conhecimento*, um re-encontro da pessoa consigo mesma, com sua experiência anterior. É o referencial de cada um. Desde os primeiros momentos de vida, aprendemos a perceber, isto é, a relacionar os eventos que ocorrem ao redor de nós e que nos envolvem, e a compreender seus significados. É um aprendizado contínuo, através de situações e vivências sempre novas, que a própria vida nos traz. [...] Cada percepção resulta de uma síntese, de um processo integrador que abrange ao mesmo tempo os níveis intelectuais (de análise e organização dos estímulos em contextos e componentes) e os níveis afetivos (de sentimento de ser) (OSTROWER, 1990, p. 193).

Ao falar de aprendizado advindo das experiências continuadas faz-se importante apresentar a simples estrutura da aprendizagem segundo Duarte Jr.:

Mecanismos básicos da aprendizagem: a) o *interesse* (ou motivo) – somente se aprende aquilo que se considera útil à sobrevivência. No caso humano, a sobrevivência é interpretada a partir dos *valores* que o homem atribui à experiência; b) a *memória* – permite a retenção dos significados (valores) atribuídos à experiência; c) a *transferência* – que consiste em interpretar e agir em novas situações com base nos *significados* retidos de experiências anteriores (DUARTE JR., 1995, p. 26).

Os mecanismos básicos da aprendizagem apresentados por Duarte Jr. complementam a relação da experiência com o processo de aprendizagem. Como dito anteriormente por Gardner (1999, p. 58) ao abordar sobre as múltiplas inteligências, atualmente ainda se é valorizado o conhecimento inteligível, marcado pela linguística e pela lógico-matemática, e o saber sensível do indivíduo não ganha ênfase em seu desenvolvimento, principalmente no ambiente escolar. O percurso realizado neste estudo com base no relato dos artistas explicita as etapas apresentadas por Duarte Jr. (1981, p.28) como mecanismos básicos da aprendizagem: o interesse inicial advém das primeiras experiências, em seguida, por meio da memória, o indivíduo retém a experiência com os sentidos e a transfere no ato de criar.

A etapa da *memória*, para os mecanismos da aprendizagem, pode ser relacionada ao que Ostrower (1987, p. 58) chamou de “imagens referenciais”. As experiências, desde assistir a um espetáculo até o contato com um mestre, todas elas, são registradas pela memória e se apresentam-se como *referências* para o indivíduo. O que Duarte Jr. (1981, p. 26) chamou de *significado*. Dessa forma na etapa de *transferência*, o indivíduo acessa as suas referências/significados neste sistema estabelecido. O sistema é como um repertório de sensações onde se pode reconhecer a individualidade do artista; é a poética sendo estabelecida.

Contudo, o indivíduo amadurece progressivamente, a cada experiência somada a tantas outras ele se desenvolve, aprende e resignifica. Tornando-se único em seu próprio tempo. Segundo Fayga Ostrower (1987, p. 131) “a maturidade exige um tempo interno. O tempo necessário para que certas potencialidades [...] possam elaborar-se intelectual e emocionalmente”. O amadurecimento e o aprendizado são de constante continuidade; dinâmico. Ostrower aponta:

A integração da experiência em padrão referencial é um processo que continua pela vida afora. É um processo de memória e de conscientização. Permanece processo alterável, porquanto, ao se discriminar a personalidade do indivíduo, orienta-se e também se amplia a base para se avaliar os fatos da realidade e os próprios conhecimentos que se adquire. É um processo simultâneo de subjetivações e objetivação, abrangendo valores pessoais e

culturais e interligando o plano da expressão com o da comunicação. Corresponde ao nosso crescimento interno, às nossas definições interiores; corresponde a um processo de configuração em que criamos continuamente novas formas de viver e, nelas, as formas do nosso fazer (OSTROWER, 1987, p. 78).

Nesse “processo de configuração” se encontra a poética: apresentando a configuração do fazer individual de cada artista. Sempre contínuo e alterável, amadurecendo a cada instante. Como aborda Brochado (2001, p.56): “[...] entendo o processo de formação de um artista, como permanente, como construído e reconstruído constantemente ao longo do tempo”.

Em relação às etapas da trajetória dos artistas pesquisados, questionei quanto à existência de um auge na carreira. E para minha surpresa Chico Simões e Marco Augusto responderam não haver um auge, como relataram na segunda entrevista, Chico Simões: “Não, eu espero que ele seja amanhã!”. E Marco Augusto: “Não, é porque eu sempre acredito que o melhor estar por vir. Então eu nunca acho ‘Ah! Isso aqui foi o máximo.’ Eu sempre acho que a gente pode conseguir mais”.

As duas falas, assim como o comportamento e atitude diária desses artistas, reiteram o processo da caminhada, os aprendizados diários e o constante desenvolvimento da poética.

Figura 6. Marco Augusto (à esquerda da imagem) no espetáculo "Os Meninos Verdes" da Cia. Voar Teatro de Bonecos.



Fonte: <http://www.alcilenecavalcante.com.br/>

2.2. EXPRESSÃO DA POÉTICA

A poética permanece em constante desenvolvimento, não há estagnação, enquanto o artista viver e criar ela se encontrará mutável. Mas compreende-se que a poética se constrói quando há a criação de uma obra, uma vez que por meio deste fazer podem-se identificar as escolhas e experiências de toda uma trajetória artística e consequentemente, também de uma trajetória de vida. Como abordado anteriormente por Valéry (1991, p. 180) ao definir o termo poética: “Mas é, finalmente, a noção bem simples de *fazer* que eu queria exprimir. O fazer, o *poëin*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra [...]”.

A definição do termo por Pareyson (1997, p. 11) também afirma o aspecto da poética manifestar-se na obra, e em seu processo de criação, como já citado, “A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto [...]”.

Dessa forma o ato de criar contempla os aspectos da trajetória artística individual numa ampla e complexa visão definida pela poética.

2.2.1. Ato de criar

*Sempre precisamos partir de um ponto concreto, que
pode ser banal ou rude. O importante é que no final
do seu caminho você não encontre o modelo, mas
você mesmo.
(Eugenio Barba)*

O ato de criar, como expressão da poética, é a trajetória do indivíduo através de uma lupa onde se mostra expressa a realização de suas potencialidades. E se pode identificar as influências apreendidas, significadas e resignificadas, encontrando o artista de forma integrada. Compreendendo a especificidade de cada profissional, e se mostrando explícita a relação do amadurecimento do indivíduo concomitantemente ao desenvolvimento da poética. Dessa forma, Fayga Ostrower afirma:

Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o

sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida (OSTROWER, 1987, p. 28).

A arte está entre o ser sensível do indivíduo e a sua conceituação, ela se encontra no meio, representando a reestruturação da realidade, através da abertura do indivíduo para a sensibilidade e os aspectos da vida cotidiana. E nesse sentido Ostrower aponta, na citação acima, para níveis mais elevados e complexos, que é a transformação da realidade na representação simbólica, ocorrendo segundo as potencialidades desenvolvidas no caminho de vida artística e pessoal do indivíduo. Enfatizando também, quando ela ainda diz: crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida. Nada mais é que a visão globalizante do indivíduo, reunindo e interligando os aspectos vivenciados para o ato de criar. Se desenvolvendo a cada dia.

Ostrower (1987, p. 9) ao abordar sobre o ato de criar afirma: “Criar é basicamente formar. É poder dar uma forma a algo novo. [...] O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender, e esta por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar”. Como dito anteriormente, criar corresponde a uma transformação da realidade em objeto artístico. Dessa forma pode-se relacionar a criação à concepção de “dar forma a algo novo”, como citado. E assim como apontado por Ostrower anteriormente a criação se dá pelo processo de relacionar, ordenar, configurar, significar e nesse sentido se deparam os elementos influenciadores e estimuladores do desenvolvimento artístico do indivíduo retido na memória de referência. E através dela se encontram as associações entre as experiências que formam as características do ato de criar do indivíduo. Essas associações estão relacionadas ao processo imaginativo que precede a criação.

O nosso mundo imaginativo será povoado por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de “prioridades” interiores. Se é fácil deduzir-se a influência que exercem sobre a nossa mente, no sentido de encaminhar as associações para determinados rumos e renovar determinados vínculos com o passado, do mesmo modo é fácil saber que as prioridades interiores influem em nosso fazer e naquilo que “queremos” criar. (OSTROWER, 1987, p. 20).

A imaginação é a nossa mente juntando-se aos processos afetivos com o desejo de criar. Onde o aprendizado da trajetória se manifesta. Compreendendo a relação dos aspectos internos e externos ao indivíduo, integrando-os em uma nova forma; em um novo objeto estético. Segundo Duarte Jr. (1981, p. 89), “a imaginação diz respeito à articulação dos

sentimentos à sua transformação em imagens e ao encontro de símbolos que expressem esses processos e resultados”. Toda essa ação parte da imaginação por meio dos sentimentos e pensamentos, mas também pode ser relacionada à *busca de significados*, como aponta Ostrower:

Em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados. (OSTROWER, 1987, p. 9).

O artista sempre se depara com a busca incessante de significar e resignificar; de encontrar um sentido; de descobrir si mesmo em uma entrega. Segundo Bogart (2011, p. 15), “A ação criativa e as escolhas brotam do ímpeto de doação. [...] Criamos viagens para serem recebidas pelos outros em um espírito de doação”. Ao criar e, logo, ao doar, o artista se expressa e se desvenda na sua própria obra. Assim como, ao fruir uma obra de arte, o artista também pode reconhecer-se ali. “Quanto maior é o contato com a arte, maior a bagagem simbólica para ‘representar’ e, conseqüentemente, compreender as minúcias do sentimento” (OSTROWER, 1987, p. 91). Nas etapas de busca e desdobramento, descritas neste estudo, os artistas parecem buscar cada vez mais o contato com a arte; buscam se identificar com obras, artistas, pessoas e coisas. Desejam compreender essa vontade incessante que os movem, revisitar esse sentimento que os paralisa e os tira da realidade.

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre o consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. *São os níveis intuitivos do nosso ser.* (OSTROWER, 1987, p. 56, grifos da autora).

O ato de criar gera o envolvimento de todo o indivíduo. Entrecruza as experiências, organiza, ordena e elabora novas formas. É uma reorganização do próprio artista com suas percepções, onde há que olhar internamente, compreender as próprias necessidades e singularidades. Em *Cartas a um Jovem Poeta*, Rilke (1994, p. 23) aconselha e questiona o jovem artista: “Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que te manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado a escrever?”.

Sobre a necessidade de criar, Marco Augusto na segunda entrevista comenta “Eu não me contenho [...], tenho que botar pra fora aquelas formiguinhas que ficam me atazanando o dia todo, que são as ideias, os pensamentos, as possibilidades...”.

“Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário.” (OSTROWER, 1987, p. 166).

Figura 7 - Cena do espetáculo "Este conto não é meu" do grupo *Trapustero Teatro*, atuação de Marcos Pena.



Fonte: <http://www.festivalimaginaria.es/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar essa pesquisa foi vislumbrar uma resposta à hipótese gerada por meio da reflexão sobre o desenvolvimento da minha poética pessoal. Encontrar bibliografia que corroborassem com esse desejo foi desafiador. A abordagem sobre essa temática durante a graduação quase não existiu. Apenas tinha um pequeno esboço de onde chegaria e surpreendente foi essa caminhada. A generosidade dos artistas ao aceitarem participar da pesquisa foi gratificante. Recebi todos os relatos com muito carinho e com a sensação de ter uma enorme responsabilidade em mãos. Como fazer essa abordagem? Os relatos, textos e livros, pouco a pouco iam apresentando algumas respostas, cada uma no seu tempo.

O primeiro capítulo pôde sintetizar o meu percurso de identificação com o tema, assim como contextualizá-lo segundo as suas origens. Para esta etapa, o contato com Victor Leonardi, e sua generosidade, foi primordial. Por meio de seu relato sobre a história de vida da professora Nena tornou-se possível compreender de forma ampla a relação entre suas experiências de vida e a elaboração da proposta pedagógica. Dessa forma, sugeri desdobramentos para o estudo, principalmente no que tange a proposição do termo *poética* para definir o desenvolvimento singular do artista. Apesar da complexidade que envolve este termo, fez-se necessário defini-lo para a compreensão do estudo. No segundo capítulo, o percurso e definições estabelecidas anteriormente se mostram explicitadas pelos relatos dos artistas e pela abordagem teórica dos autores. Eles se entrecruzam, proporcionando um diálogo sobre a formação, influências, desejos, aprendizados e experiências na trajetória dos artistas, e, com isso, o desenvolvimento da poética pessoal.

A trajetória artística muitas vezes se encontra limitada ao conhecimento do próprio artista e de pessoas próximas a ele, ou que fizeram parte dela de alguma forma. São poucos os espaços que dão abertura para a exposição do percurso do indivíduo. O conhecimento da trajetória aproxima o fruidor da obra e apresenta novos aspectos de identificação e proximidade do objeto artístico.

Por meio das entrevistas e do aporte teórico, foi possível revelar a profundidade que envolve a criação artística. Seu início não parte exclusivamente da ideia inicial, ela está imbuída de toda a trajetória do artista; de todo o estado receptivo mantido durante a caminhada para colher as percepções que se mostram resignificadas em cena hoje.

As experiências vivenciadas durante o caminho e sua continuidade no decorrer do percurso formam o artista, por meio das afinidades, aptidões e interesses, educando o olhar e

o senso crítico e estético. Dessa forma a poética vai sendo delineada, identificada, percebida e permanece dinâmica; em constante transformação. Na obra de arte, ela, seja tímida ou desinibida, está lá, deixando a marca única e singular daquele artista.

A abordagem pedagógica da professora Nena Leonardi, se mostra um importante incentivo para a formação do artista numa instituição de ensino. Estimula a reflexão sobre si mesmo e a identificação de uma singularidade na criação, integrando globalmente o fazedor com o fazer. Ter vivenciado os ecos dessa abordagem no ambiente acadêmico expandiu a relação com o meu processo de criação artística e possibilitou o desejo de abordar através de artistas do Teatro de Formas Animadas a temática nesta pesquisa.

De abordagem interdisciplinar, complexa e abrangente, o estudo do desenvolvimento da poética pessoal necessita de continuidade. As reflexões presentes nesta pesquisa ainda merecem verticalização sobre o tema. Os laços entre a trajetória do artista e a expressão da poética na obra podem ser mais estreitos através da análise mais apurada e de maior investigação junto aos artistas e suas obras.

Imergir no universo artístico de um indivíduo é dar voz aos desejos, caminhos, experiências e emoções. É irrigar a memória. Sou muito agradecida a todos os artistas que se disponibilizaram para esse deleite!

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **Teatro: solidão, ofício, revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Tradução de: Anna Viana.

BONDÍÁ, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Campinas: Unicamp, 2001. Tradução de: João Wanderley Geraldi.

BROCHADO, Izabela Costa. **Distrito federal: O mamulengo que mora nas cidades: 1990 a 2001**. Brasília, 2001. 97 p. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2001.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura: Literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura galega e estilística literária**. 3. ed. Porto: Mário Figueirinhas Editora, 1973. 3v.

DEWEY, John. **Experiência e educação**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1976.

DUARTE JR., João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. 4. ed. Campinas: Papirus, 1995.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/>. Acesso em : 4 jul. 2013.

GALEFFI, Romano. **Fundamentos da Criação Artística**. São Paulo: Melhoramentos-EDUSP, 1977.

GARDNER, Howard. **Inteligência: um conceito reformulado**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999. Tradução de: Adalgisa Campos da Silva.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista Narrativa. BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 90-113. Tradução de Pedrinho A. Guareschi.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o Inconsciente**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. Tradução de: Dora Ferreira da Silva.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PIERI, Paolo Francesco (Dir.). **Dicionário Junguiano**. São Paulo: Paulus, 2002. Tradução de: Ivo Stornilo.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta: a canção de amor e de morte do porta estandarte Cristóvão Rilke**. 21. ed. São Paulo: Globo, 1994.

SOCIEDADE CIENTIFICA DA UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA. **Logos: Enciclopedia luso-brasileira de filosofia**. São Paulo: Verbo, 1999. 5 v.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 179-192.

APÊNDICES

**APÊNDICE A - Transcrição da entrevista
com Marco Augusto realizada em 29 de
janeiro de 2013 na sede do grupo “Voar
Teatro de Bonecos”, Gama - DF.**

Maysa: Gostaria de saber um pouco de como foi a sua trajetória artística.

Marco Augusto: Certo, começando desde o início, primeira vez que eu vi alguma coisa de teatro de bonecos, foi no extinto “Projeto Plateia”, que levava espetáculos nas cidades e aí um dia eu vi um espetáculo que se chamava “Mamulengo” e acontecia numa empanada verde, tinham uns bonecos com uma forma meio arredondada, com a cabeça meio cilíndrica e que era muito interessante. Eu gostei muito daquilo que vi, e foi assim pensei “eu quero fazer alguma coisa parecida”, eu não lembro qual é o grupo, eu lembro que o nome do espetáculo era “Mamulengo”, a única coisa que eu me lembro, e me lembro alguma coisa da história, de ser de improviso, de alguns personagens... da irreverência, de ser muito bem humorado, então eu percebi “Isso é interessante!”. Então eu cheguei em casa, reuni alguns amigos da rua, fiz alguns bonecos, trabalhei com papel marche que eu já tinha aprendido na escola, fiz alguns bonecos parecidos com aqueles que eu tinha visto. Chamei os amigos, criei uma historinha... só que nem eu nem os amigos tinha nenhuma aptidão para artes cênicas, de interpretar nem nada, “e aí como é que a gente vai fazer essa história?” “Ah eu tenho vergonha, não sei o que lá.” “Não, atrás do pano, então ninguém vê” “É.. e outra coisa, nós vamos ter que falar, e como é que vamos decorar esse texto? Não dá” “Então vamos fazer gravado!” Então a gente pegou um gravador, fizemos, gravamos toda a história e fomos fazer uma apresentação no dia do meu aniversário. E aí fizemos, foi interessante e tal, e aquela foi a primeira experiência que eu tive com teatro de bonecos, chamando os amigos e fazendo. E sempre quis aprender, saber como fazia melhor, como que a coisa funcionada por trás daquele pano, como que fazia para poder construir uma história, construir alguns bonecos diferentes daqueles que eu tinha visto. E um dia, eu fazia natação no SESI então, eu tava indo para uma aula de natação e vi uma placa, um cartaz: “Oficina de Teatro de Bonecos”, aí eu fiz a inscrição e participei. Era uma oficina com o grupo Bagagem naquela época no grupo Bagagem era o Narciso, o Airton e a Adriana. Ministraram a oficina, aprendi a fazer os bonecos, eles me encantaram muito com a possibilidade de que aquilo poderia ser um meio de vida, uma profissão, que você poderia viver daquilo, que você poderia trabalhar com aquilo, não só fazer com os amigos, no final de semana como eu tinha feito, mas você poderia fazer daquilo um trabalho. Então eu me encantei, aprendi fazer os bonecos, depois, terminou o curso, chamei mais dois amigos “Vamos fazer um grupo de teatro de bonecos?” “Aprendi a fazer os bonecos, agora sei onde que tem um grupo aqui na nossa cidade que trabalha com isso e pode nos dar informação, também pode nos ensinar como fazer outras coisas, como a gente vender o espetáculo e tal.” Na época a gente fazia, acho que... uma apresentação custava um salário mínimo, a gente

achava fantástico, “Pô, a gente vai lá fazer uma apresentação e ganhar um salário mínimo? Que maravilha!”. Aí juntamos, na época foi eu, Cristóvam e Luiz Cláudio, e formamos um grupo, o grupo chamava “Trapo do baú”, porque começou com essa coisa de a gente juntar o que tínhamos em casa, revirar o baú, juntar pano velho, cola, juntar tinta, consegui 50 cruzeiros, na época dava para comprar 1 litro de cola, alguns tubos de tinta guache e alguns tecidos desses que vende no retalhão, no quilo, e foi aí que a gente começou. Começamos a fazer os bonecos, trabalhávamos com papel marche e aí montamos algumas histórias, montamos “Um amor atrapalhado” que era uma história... a gente não sabia muito bem o que era mamulengo na época, a única referência que eu tinha era o espetáculo que eu tinha visto e depois que eu conheci o Bagagem eu conheci também um pouco mais do mamulengo. Fizemos o espetáculo inspirado no mamulengo, não tinha personagens típicos, mas tinha a irreverência que o mamulengo tinha, o improviso, tinha essa coisa de buscar uma raiz nordestina, um sotaque nordestino para os personagens. Então fizemos esse primeiro trabalho que era “Um amor atrapalhado”, apresentamos no parque da cidade, e aí o Airton falou “Olha, tem uma coisa que existe aqui para vocês que tem um grupo, existe uma associação, que é a *Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*, e nessa associação tem várias pessoas, pessoas que trabalham com o teatro de bonecos, pessoas que fazem e tal. E aqui em Brasília existe um núcleo, é o *Núcleo Brasília da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*.” Era uma associação, tinha CNPJ, mas não tinha nome próprio era núcleo, porque era diretamente ligada à associação nacional. “Vai ter uma reunião assim, assim e assim, porque tem uns projetos aí e tal.” Aí a gente foi na primeira reunião, foi onde a gente conheceu o Chico Simões, conheceu o Miltinho que trabalha com teatro de bonecos, conhecemos o Pepe, o pessoal do teatro de bonecos, o Nilson Rodrigues que trabalhava com teatro de bonecos na época também. O Zé Regino, a Elizete, o Algodão... eram pessoas que já trabalhavam com aquilo. “Poxa vida, já existem pessoas trabalhando, é uma associação, tem projetos, então a gente pode.” Entramos na associação e já no segundo ano já tinha projeto e a gente já podia participar, eram umas apresentações no Parque da Cidade, dentro de um projeto da Secretaria de Cultura, com recurso e tudo o mais. Fizemos, “Mas só essas apresentações de Parque da Cidade não tá dando. Eu quero viver disso, tem que fazer mais.” Aí começamos a fazer animação de festa, colocávamos no Correio Braziliense, nos classificados, então as pessoas ligavam e a gente vendia apresentação e fazíamos animação de festa. Com esse grupo fizemos assim por muitos anos. Depois teve a Lei Sarney, o grupo conseguiu alguns projetos via esta lei, e existiu por mais algum tempo, fizemos algumas apresentações, e aí foi em um tempo o Narciso e a Adriana tinham saído do Bagagem e o Airton me convidou para participar do

grupo, então eu saí do grupo Trapo do Baú, aquele que eu tinha fundado junto com os amigos, e fui trabalhar no Bagagem. Os amigos continuaram trabalhando nesse grupo, Trapo do Baú, chamaram outras pessoas, e o grupo ainda continuou trabalhando. Eu comecei a trabalhar lá no Bagagem e com a experiência que o Airton tinha, com a experiência e o nome que o grupo já tinha, começamos a desenvolver algumas coisas, remodelar alguns espetáculos do grupo e criar algumas coisas. Então a gente veio numa construção de um repertório. “Vamos tentar construir um repertório para o grupo, tentar montar pelo menos um espetáculo por ano” E aí a gente veio nessa trajetória. Montamos um espetáculo por ano, conseguimos participar de festivais importantes, festival de São José do Rio Preto, festival de São José dos Campos, que era um festival interessante, também participamos do festival de Anápolis e recebemos prêmios. Então, eu me achei no grupo Bagagem, tinha uma estrutura legal para trabalhar, já tinha uma oficina bem estruturada e começamos a desenvolver alguns projetos. O Airton dirigia os espetáculos e em determinada época eu comecei a dirigir também. Chegamos a dividir a direção de outros. A gente tinha uma oficina muito bem estruturada, sabíamos confeccionar muito bem bonecos, então a gente começou a entrar em um novo ramo da companhia: confeccionar bonecos para campanhas publicitárias, grupos teatrais e campanha política, e tinha um retorno financeiro fantástico. Foi a época que eu mais ganhei dinheiro, porque a gente fazia muito boneco mesmo, tomava muito tempo e dava um bom retorno financeiro. Foi nessa época que consegui uma certa independência, consegui comprar minha casa, meu carro, estabilizar minha família e tal, e sempre trabalhando no Bagagem. Mas aí tive uma ideia de trabalhar um espetáculo solo, só que esse espetáculo solo ia me tomar muito tempo, e eu não poderia continuar nas atividades de confecção de bonecos porque levava muito tempo, então eu falei: “Olha Airton, eu quero sair, eu quero montar um espetáculo solo para mim, quero fundar uma companhia que vá trabalhar só com teatro. Gosto muito de confeccionar bonecos, mas também gosto muito de fazer teatro, gosto mais de fazer teatro do que de confeccionar bonecos, e de principalmente de confeccionar bonecos para os meus espetáculos.” E aí saí da companhia e comecei a trabalhar aqui no Voar. O primeiro espetáculo foi o “João e o pé de feijão”, foi um espetáculo solo, com eu sozinho na companhia e mais uma pessoa que operava o som para mim. A gente trabalhou dois anos e depois me vieram as ideias, a vontade de montar outras coisas. O grupo Voar surgiu em 2003, aí 2003, 2004... em 2004 comecei a montar o “Menino Maluquinho”. Quando eu trabalhava no Bagagem a gente foi contratado para trabalhar no Ziramundo, que era um parque temático do Ziraldo aqui em Brasília. Eu desenvolvi uns projetos de montagem para o parque, a gente montou a “Turma do Pererê” e ele pediu para que fizesse uma adaptação do Menino

Maluquinho, eu fiz a adaptação eles mandaram para o Ziraldo, o Ziraldo analisou, aprovou a montagem, só que nesse tempo, quando a gente ia começar a fazer a montagem o parque fechou, então eu fiquei com o projeto todinho na mão, com muita vontade de montar. É um livro muito lido pelas crianças, que as crianças já conhecem, tem identificação pelo personagem... E aí em 2005, o Voar já estava mais ou menos consolidado como companhia e eu falei assim “Acho que é o momento de montar.” Então chamei mais duas pessoas, o Laercio, a Alessandra, e o Onildo e a gente montou o Menino Maluquinho. Depois veio os Meninos Verdes, com o mesmo elenco. Depois veio a necessidade de outras montagens. Em 2009, eu conheci o texto do Luiz Camara Cascudo “A princesa de Bambuluá” só que era um espetáculo que precisava de muita gente, muitos personagens, muitos bonecos e nove pessoas para montar o espetáculo. Nesse espetáculo o Robson que toca rabeca, o Léo faz a percussão, na manipulação o elenco atual sou eu, a Lúcia, o Ravel, o João e a Júlia. Com esse espetáculo a gente foi aprovado em um edital que era para fazer 36 apresentações no interior de São Paulo. O elenco atual é esse, mas nessa época era outro elenco, era eu, Laercio, Alessandra, Robson, Leo, Wesley e Wellington Rocha. Então eram nove pessoas, a gente ganhou o projeto do Sesi – SP, que era a Mostra Sesi de Teatro de Bonecos, era fazer 36 apresentações na cidade de interior, então era uma loucura. A gente ia para São Paulo todo final de semana, ia e voltada, algumas cidades que eram mais próximas de Brasília a gente fazia de Van, depois quando foram as cidades mais distantes a gente ia e voltada de avião, e dentro de São Paulo o elenco ficou morando lá um mês para poder fazer as apresentações. Eu ia e voltada porque eu tinha umas coisas aqui em Brasília. Foi uma experiência muito interessante, com essa coisa de trabalhar com bonecos, e com um elenco tão grande você fazer essas 36 apresentações. Aí a gente veio, nessa época eu percebi, era 2009, “Aqui no Gama tem muitos grupos que trabalham com teatro de bonecos, todos nasceram da influência do Bagagem, que foi o primeiro, comigo, depois o Onildo com a companhia dele, o Rodrigo tem a companhia dele, que é a “Cidade dos Bonecos”, Robson trabalha com teatro de bonecos aqui, o próprio Bagagem, o “Mistura Íntima” que é o grupo da Leda que também trabalha com teatro de bonecos.. Tem muitos grupos aqui, acho que a cidade merece um festival”, e propomos ao FAC fazer um festival em 2009. E aí a gente fez o primeiro FESTINECO, nessa época tivemos o apoio da Petrobras, do Ministério da Cultura, do FAC, eles reconheceram a importância e o primeiro foi o que foi mais bem apoiado. Só que a gente era muito inexperiente em fazer o projeto, ainda não tinha um teatro na cidade, eram espaços improvisados, então, foi uma primeira experiência, mas valeu, a primeira edição do festival marcou, e a gente veio fazendo as outras edições. Em 2011 não conseguimos fazer por falta

de recursos e hoje a gente tá aí, então essa é mais ou menos a história, essa trajetória. Comecei aos 15 anos, foi quando eu falei: “Eu quero viver disso” e foi quando eu fundei o Trapo do Baú, e sempre eu vi teatro de bonecos na televisão, sabia que existia fantoche, e quando pequeno, com uns oito anos, minha mãe foi professora no interior e ela falava que também trabalhava com bonecos e me ensinou a fazer a luvinha do boneco, mas eu não sabia fazer a cabeça do boneco, ainda não sabia trabalhar com papel mache, e de vez em quando eu arrancava a cabeça da boneca de uma irmã minha, colocava no boneco pra poder fazer fantoche, então eu sempre gostei de trabalhar com bonecos.

Maysa: Entendi. Desde pequenininho então você tinha...

Marco Augusto: É, eu sempre gostei muito, com oito anos eu falei “Quero fazer um boneco”, minha mãe me ensinou a fazer a luvinha, me ensinou também a fazer a cabecinha, que é aquela de boneca de pano, só que a cabeça de boneca de pano não é oca, não tinha como eu enfiar o dedo. E as bonecas de plástico eram ocas, eu tinha como enfiar o dedo e fazer o fantoche. Então, eu já fazia alguns fantoches ali. Mas era mais para brincar, nunca tinha uma história completa. Eu tive essa primeira experiência com os bonecos quando eu vi esse espetáculo no Projeto Plateia.

Maysa: Foi com quantos anos, você lembra?

Marco: Não me lembro, acho que era 13 anos, eu tinha 12 ou 13 anos, chamava Mamulengo e era uma empanada verde. Não sei se era o Paulo de Tarso que fazia, não me lembro muito bem. Eu sempre gostei muito e queria fazer uma coisa parecida com aquela. E aí a gente veio desenvolvendo, conhecendo as pessoas, amadurecendo. Aqui no Distrito Federal, existia o núcleo da ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) e aí começou a dar alguns problemas de CNPJ, de estatuto, e aí a gente falou: “Vamos fundar outra associação, uma associação que seja de Brasília, porém ligada a associação nacional e também ligada a UNIMA, mas com mais cara daqui, vamos fundar a Associação Candanga de Teatro de Bonecos” Aí eu fui o primeiro presidente, comecei com alguns projetos, e aí a Associação está aí até hoje. É uma coisa legal ter o contato com os bonequeiros, eu adoro, ter essa associação, ter um fórum para poder discutir, conversar, desenvolver aquilo que a gente gosta de fazer, e é basicamente isso.

Maysa: Muito agradecida.

**APÊNDICE B - Transcrição da entrevista
com Marcos Pena realizada em 08 de
fevereiro de 2013 no Laboratório de
Teatro de Formas Animadas na
Universidade de Brasília, em Brasília -
DF.**

Maysa: Me conte um pouco como foi a sua trajetória artística.

Marcos Pena: Primeiro foi o gosto pelo palco, por fazer cantar, sorrir, chorar, durante a infância, adolescência, no meu caso, eu sabia que tinha uma qualidade: a de captar a atenção do público, com a fala, com o movimento ou com os dois. A partir daí comecei como ator de monólogos cômicos, porque era mais simples, apenas tinha que me sentar e falar, com um acompanhamento musical. Esses monólogos cômicos foram complicando, sofisticando, foram ficando mais artísticos. Aí aconteceu a casualidade. Um amigo meu, que tinha um grupo de teatro de bonecos, trabalhava com a esposa e ela ficou muito doente, ficou muito tempo doente, não se recuperou, e ele participaria de um festival dentro de 6 meses. Foi quando ele perguntou para mim se eu poderia e se eu queria, substituí-la, com isso a gente ensaiaria e pegaria a dinâmica do espetáculo, e se a gente visse que dava certo, a gente ia para o festival. E eu disse: “Bom, vamos ver.” E ele disse: “Dá certo sim. Já vou confirmar, tá bom?” e eu disse: “Tá, tá bom”. Eu peguei férias do meu trabalho, eu trabalhava como paramédico de urgências, fui e gostei. Continuei trabalhando com ele, no grupo dele. Deixei de trabalhar no meu emprego anterior e passei a trabalhar para a sua companhia e pronto. Depois fui para o Equador, para um intercâmbio cultural para trabalhar com teatro de bonecos, gostei, fiquei muito tempo, agora estou aqui. E desse jeito estou desde 1997.

Maysa: Com quantos anos você começou a trabalhar como ator?

Marcos: 24 ou 25.

Maysa: Antes disso você já tinha assistido espetáculos que havia lhe causado a vontade de trabalhar com essa arte?

Marcos: Já tinha assistido, mas nunca tinha sentido aquela força do boneco. Não foi por aí não. Foi depois que descobri, depois que fiz e vi que dava certo, que eu gostava e que para mim era muito bom. No meu caso, com bonecos de luva, era muito bom, porque eu fico atrás daquele pano, e eu podia fazer o que quisesse, apenas precisava que aquela parte desse certo e sincronizado, acho que não tem nada mais tranquilo do que isso no mundo. Dentro do mundo do bonecos eu comecei a ter necessidade de saber mais, de estudar, de saber mais sobre a profissão. O meu caminho foi ao contrário, fiquei profissional sabendo pouco, entendi que conseguia fazer o que precisava, dava certo, mas não tinha conhecimento, não tinha estrutura,

não tinha base. Então comecei a estudar, a experimentar, a assistir palestras, fazer cursos, oficinas.

Maysa: Então você teve vários professores, com esses cursos. Algum foi mais marcante?

Marcos: Principalmente, até agora, acho que tem dois: o diretor do grupo da Espanha “Teatro Taraneya”, comecei trabalhando direto com ele, Jesus Benedicto, conhecido como Toy, substituindo sua esposa, Arunée Vansansereekul.

Maysa: Então, com ele foi a sua primeira experiência com bonecos?

Marcos: Sim, e foi mesmo. Era um grupo pequeno, com espetáculos pequenos e era mais simples de assistir um espetáculo deles do que do “Titeriteros de Binéfar” que era outro grupo que tinha na época, porque eles ficavam viajando e tinha espetáculos maiores, e na cidade não tinha espaço para apresentar. Então acabava que as pessoas assistiam os espetáculos do outro grupo, eles tinham muitos, tanto para adultos quanto para crianças. Eles tinham um circuito festival de títeres, também com os Titeriteros de Binéfar, permanente que passavam por cinco localidades diferentes, e nesse circuito permanente eles ficaram pelos menos uns 14 anos.

Maysa: E foi desse grupo que você participou?

Marcos: Participei. Assistia eles desde quando era criança. O primeiro espetáculo que vi foi “A fábula da raposa” do Titeriteros de Binéfar. E depois na adolescência, eu assistia os espetáculos do Toy, ele tinha mais espetáculos para adolescente e adultos, e eu fiquei mais amigo dele, de bater papo. Sempre vinham bonequeiros de todo o mundo, que agora eu conheço como companheiros de profissão, não tinha a menor ideia de que ia acabar fazendo bonecos. E aí eu tinha contato com o mundo dos títeres porque eu ia até sua casa, ao seu ateliê, e ficava lá, ajudava mesmo.

Maysa: No ateliê do Toy ou do Titeriteros de Binéfar?

Marcos: Do Toy. Não, Titeriteros de Binéfar não. O “problema”, o inconveniente, é que eles eram grupos paralelos, e mesmo que eles trabalhassem em festivais juntos, era quase uma coisa obrigada que eles tinham que fazer. Eles não se davam bem. Não é que eu fizesse

questão, mas não dava para frequentar muito o ambiente dos dois grupos, não ficava bem o outro saber que eu estava lá.

Maysa: O “Taraneya” ainda existe?

Marcos: Existe. Eles trocaram de localidade, moram em outra parte, perto não, mas eles existem sim. Ele é bom, ele é muito bom.

Maysa: E aí você saiu do grupo?

Marcos: É, eu saí, quando tive oportunidade. Aquilo estava muito industrial, para mim, porque eu ficava fazendo muitas coisas: no administrativo, vendendo espetáculo, manipulando e não tinha muita opinião, ele me dizia tudo que eu tinha que fazer. Não tinha tempo nenhum para os meus projetos e eles ficavam ali amontoando, não eram tantos, mas tinha alguns. Aí em uma das saídas do grupo, fomos para o Equador, e gostei muito do ambiente do Festival.

Maysa: Qual era o festival?

Marcos: “Con Bombas y Platillos”. Aí fomos participar do Festival, eu gostei do grupo, era uma Fundação, era interessante ver como eles faziam tudo, como que tudo dava certo, com recursos, com projetos interessantes nas comunidades... Um ambiente muito bom, com tudo a favor, gostei mesmo. Falei para a diretora da Fundação se eu podia ir para lá trabalhar com eles, o que ela achava, para fazer um projeto curto lá. Ela falou “se você quer, pode vir, pode trabalhar comigo em um momento, mas sempre tem que levar sua trajetória artística paralela”, foi a única condição que ela impôs para mim, e trabalhamos oito anos juntos. E ela me influenciou muito. Os dois, principalmente os dois: Yolanda Navas e Jesus Benedicto “Toy”.

Maysa: Mas você trabalhava na produção do festival?

Marcos: Sim, o festival sempre foi uma coisa dela, dela com o time da fundação. E aí eu tinha a minha função que era além de estar com os grupos [participantes do festival], de ficar de anfitrião, cada grupo tinha uma pessoa. Eu também ficava na reserva, sempre que tinha

algum problema, se um grupo não conseguia chegar, por exemplo, eu era a reserva, se dava algum erro com o grupo, eu ia apresentava no lugar deles com o meu trabalho.

Maysa: Então, o seu espetáculo era o reserva do festival?

Marcos: Sim, e eu acabava fazendo muitas apresentações, era ótimo.

Maysa: Mas você também trabalhava na organização do festival?

Marcos: Sim.

Maysa: Por isso que havia a obrigação de trabalhar com o seu trabalho artístico em paralelo com a produção do festival?

Marcos: Sim, ela sempre quis.

Maysa: Ela também tinha trabalho artístico?

Marcos: Sim, ela tem. Ela é bonequeira solista mesmo. Ela é muito boa. Todos os anos ela vai em algum festival. Ela também é diretora, eu fiz vários cenários para ela, trabalhei em vários de seus espetáculos. Em projetos que duram seis meses e nunca mais fazem, daqueles que pedem para você fazer e nunca mais apresenta. E a gente trabalhou muito, festivais pela Suíça, Itália, México.

Maysa: Mas vocês faziam espetáculos juntos?

Marcos: Sim, fazíamos três, até quatro juntos. Um chamava “Três histórias tristes” e mais dois que fazíamos juntos. Outros dois que ela fazia com a sua filha ou comigo, que foram os que eu fiz o cenário.

Maysa: Ela também trabalhava com luva?

Marcos: Também.

Maysa: E você sempre trabalhou com a luva? Desde que começou?

Marcos: Não, eu comecei com o pupi.

Maysa: Então você sempre trabalhou com bonecos de varão e luva?

Marcos: Quando trabalhei com o Teatro Taraneya eles tinham uma exposição de bonecos do Sudeste Asiático, acho que você pode entrar, eu entrei a pouco tempo atrás e ela está uma maravilha. Você pode buscar por “Exposição Teatro Taraneya”, acho que eles tem página web, “.com” mesmo, aí tem a exposição e ela é guiada, você pode assistir a quase toda. Também tem uma parte com um teatro tailandês – uma parte elevada por palafitas, com as sombras, a percussão, e fazendo o Ramayana. Tem de tudo, a exposição não cabe em qualquer sala. Trabalhei muito tempo, fazendo trabalho de guia da exposição e aprendendo. A Arunée me ensinou a manipular um boneco com doze fios, eu aprendi com seis e com oito, com doze nunca consegui. Ela é tailandesa e manipula muito bem. Também aprendi um minuto ou dois de uma dança.

Maysa: Eles ainda estão vivos, o Toy e a Arunée?

Marcos: Estão! Essa exposição é uma das quatro melhores do mundo.

Maysa: E são bonecos deles?

Marcos: São deles, comprados e feitos lá [no sudeste asiático], feitos por Mestres de lá, também possuem vídeos da confecção dos bonecos, e gravações deles tentando confeccionar com os Mestres, e não é fácil. Eles ficam algum tempo, às vezes anos, indo e vindo de lá, trazendo material, sempre com autorização.

Maysa: E como você começou a fazer as empanas e cenários diferentes como vocês os faz?

Marcos: Acho que foi mais por Yolanda, ela também tem um estilo assim, pode ser um pouco mais rudimentar, no sentido que ela não mexe tanto com madeira e alguns outros materiais, mas só até aí. O Toy não era tão assim, ele era mais de mecanismos, ele gostava de conseguir efeitos, acontecer coisas estranhas que você acha que não vai acontecer. Yolanda era muito

mais estética e inovadora, e também tentando que todas as coisas que você visse servisse para alguma coisa. Como se a empanada fizesse parte. Acho que a minha empanada e os meus cenários tem um pouco da Yolanda e um pouco do Toy.

O Toy gostava de construir efeitos, o que ele maquinava, o que ele fazia, ele construía efeitos que alguma saía voando no meio do espetáculo, por exemplo. Tinha umas bombas que quando você tocava explodiam, e quando um franco atirador atirava, o Toy pisava nas bombas e o público reagia com surpresa. Ele pensava muito no efeito.

Maysa: E Toy trabalhava mais com a técnica da luva?

Marcos: Ele trabalhava com tudo. Mas ele usava muito luva, porque era solista e afinal...

Maysa: E com ele você trabalhou com marionete e com luva?

Marcos: Sim.

Maysa: E você se identifica mais com luva?

Marcos: Sim, acho muito mais ágil.

Maysa: E a Yolanda trabalhava com luva?

Marcos: Sim, também trabalhava com balcão.

Maysa: Você nunca gostou do balcão?

Marcos: Gostei sim, fiz com ela parte de algumas peças. Fiz uma peça de balcão com ela, outra de magia, mas não curto tanto não. Faço, gosto até, me concentro bem, mas não é o mesmo.

Maysa: Quando você desistiu do seu emprego na ambulância foi quando você decidiu que iria trabalhar com Teatro de Bonecos?

Marcos: Sim, quando gostei e decidi mudar de trabalho.

Maysa: Então você praticamente conheceu o teatro de bonecos fazendo?

Marcos: É, mais ou menos, eu conheci quando eu era criança, assistia, gostava, mas nunca tive vontade de fazer, quando adolescente eu gostava das peças que eram mais para adulto, mas nunca pensei que um dia ia fazer. Aí eu entrei, vi , gostei e fiquei.

Maysa: E antes de trabalhar como ator-manipulador você gostava de criar e construir coisas?

Marcos: Sim, eu construía, eu ajudava o Toy no seu ateliê e ficando naquele ambiente às vezes quando não estava fazendo nada, apenas conversando com ele, ele me pedia para fazer algumas coisas e fui fazendo e ia gostando.

Maysa: E você gosta de construir?

Marcos: Gosto. Se eu pudesse atuaria de vez em quando apenas para não perder aquela coisa ótima do palco, mas se pudesse eu só fazia cenografia para bonecos e bonequeiro, para espetáculo.

Maysa: Muito grata Marcos.

**APÊNDICE C - Transcrição da entrevista
com Chico Simões realizada em 19 de
março de 2013 no escritório do grupo
“Invenção Brasileira”, em Taguatinga-
DF.**

Maysa: A princípio eu gostaria de saber um pouco sobre a sua trajetória artística.

Chico: Talvez, falando, eu possa também entender um pouco melhor. Olha, eu gosto de começar na gênese, não tem outro lugar. Porque Brasília é um lugar especial. Ser brasileiro é mais especial ainda, nesse sentido, porque eu digo que, nós brasileiros, somos a realização de um sonho, depois, todo ser humano é a realização de um sonho. Então, eu parto disso, até para justificar porque que a gente precisa sonhar, porque é um sonho, é uma utopia o que nos move. Porque o futuro vai ser a realização dos nossos sonhos, se não sonharmos não tem futuro, a humanidade não tem futuro. Então, Brasília nasce dessa configuração, desse desejo de vários humanistas, de vários empreendedores, de vários visionários, profetas, místicos, poetas, aventureiros e enfim, candangos, essas pessoas que vêm para trabalhar. Brasília nasce desse signo, e nascer em Brasília, eu nasci em 60, no ano da inauguração, eu vou crescendo, me espantando e me maravilhando ao mesmo tempo com esse mundo diverso, onde todas as pessoas em minha volta eram de outro lugar, tinham saudades da sua terra natal e não gostavam daqui, isso é um dado muito importante, as pessoas falavam “Não, eu não gosto daqui”, sobretudo em 64, porque houve o golpe militar e uma repressão muito violenta aos movimentos sociais, políticos, artísticos e culturais. Então as pessoas viviam aqui em Brasília com o signo do medo, foram 20 anos de ditadura militar, para uma cidade que tem 50, é muita coisa, principalmente nos seus primeiros anos. Eu fui crescendo nesse mundo estranho nesse lugar que não era lugar nenhum, que não tinha um passado, que não tinha uma memória. E nesse mundo eu me encontrei com o teatro. Com três anos de idade, eu sou de uma família de evangélicos e faziam aquele teatro na igreja, os dramas, então, eu vi minha irmã interpretando um anjo que ficava na porta do céu e ficava com as vestimentas brancas, uma espada enorme na mão, dizendo assim “A entrada por aqui é proibida aos que não trazem o justo passaporte”, então as pessoas que não podia entrar ficavam ali chorando, e era uma comoção na igreja, as pessoas ficavam comovidas com aquilo, mas eu olhava e falava “mas é minha irmã, minha irmã”, eu ficava me repetindo o tempo inteiro. Ao mesmo tempo eu sentia o drama, eu compreendia o drama, o teatro, a sua interpretação, o peso que isso tem, eu via que era minha irmã, que era um ator, que ela estava representando, eu sabia que a porta do céu não dava em lugar nenhum, só tinha uma parede ali atrás, não tinha lugar nenhum. As pessoas que passavam deviam ficar espremidas entre a cortina e a parede, era o que eu pensava, mas ao mesmo tempo aquilo criava uma tensão, não só em mim como em todo o ambiente, e eu curti essa tensão. Então, essa duplicidade de entender o teatro como um duplo, que ao mesmo

tempo é uma ficção, uma mentira, uma farsa ele veicula mensagens, ideias, visões de mundo, que tocam realmente a quem vê. Então esse signo, eu sempre carreguei comigo, esse signo do teatro. E fiz teatro desde muito pequeno, também dentro da igreja, então isso me colocou nesse universo. O teatro de bonecos... em 1971, passou aqui por Taguatinga um ventríloquo e ele tinha um boneco chamado Joãzinho, ele cobrava uma moeda, um centavo, um real, não sei, qualquer coisa da época, para que as pessoas pudessem assistir, então a professora avisou, para trazer o dinheiro. Mas eu não tinha dinheiro, minha mãe não tinha dinheiro, e eu fiquei ali, eu e mais uns 5 ou 6, dentro da sala de aula ouvindo as gargalhadas da turma que tinha ido assistir no pátio. A professora ficava na porta da sala olhando para o pátio e ao mesmo tempo vigiando para a gente não sair, porque a nossa vontade era sair e ir para o pátio. Foi uma situação muito ruim, e depois, aquelas crianças, todos os colegas, voltaram para dentro da sala de aula contanto maravilhas sobre o boneco “o boneco falou isso”, “o boneco disse aquilo”, “o boneco não sei o que”, e eu ficava pensando “Como um boneco fala? Um boneco falar?” eles diziam “falou, falou” e era uma discussão, “falou, falou!” “não, não falou!”. E para minha sorte, esse sujeito, que depois me inspirou muito a fazer a mesma coisa, voltou na escola no outro dia e apresentou para todo mundo, era livre no segundo dia e todo mundo pôde assistir. De tão empolgado que eu estava, eu corri e fui sentar logo lá na frente, bem na frente, o primeiro mesmo, era eu, o boneco e o cara sentado no banco com o boneco no colo. E ele falava assim “Acorda Juquinha!”, era Juquinha o nome do boneco, “Acorda Juquinha! Acorda Juquinha!” Só que o Juquinha não acordava, não acordava. E eu levantei e dei um tapa na perna do boneco. Assim que até hoje sempre quando eu vejo um menino que vem e interfere, e entra, e dá uma pancada, pega o boneco, dá um soco ou coisa assim, eu lembro de mim, eu era assim. Eu sei que eu dei um tapa na perna do boneco e o cara assustou, o boneco acordou, e a professora me pegou para trás, e eu me soltando da professora... Eu fiquei com aquela ideia de eu que tinha acordado o boneco, com o tapa, porque ele não queria acordar, todo mundo gritando e ele não acordava. E aí nem me lembro do que o boneco falava, eu me lembro que eu ria, ria, ria de gargalhar, que eu achava muito louco, sobretudo, que o boneco era mal criado, respondão, desconstruía, e era o que eu fazia, então eu me identifiquei com o boneco, sempre respondendo criando problema. Então, isso me marcou, me marcou bastante, isso que eu estou dizendo, eu estava no quarto ano primário, em 1971. Lá na oitava série, eu montei com alguns amigos, um grupo de teatro, nós tínhamos o grupo de teatro e um jornal, o jornal chamava Pasquim Junior. Tinha uma professora de português, Terezinha Nogueira, que ela incentivava muito, levava muitos livros pra gente ler, levou Clarice Lispector, passou a acompanhar as crônicas do Carlos Drummond, do Rubem Braga. Depois a gente mesmo

entrou em um tal “círculo do livro, que comprava livro e ganhava pontos, quanto mais amigo botava no círculo mais prêmio a gente ganhava. Então, a partir da oitava série a gente foi lendo bastante e fazendo esse teatro na escola. Até que no segundo ano do segundo grau, eu já estava militando na área do movimento estudantil, porque nessa época tinha centros cívicos, era uma coisa bem militar, bem vigiada. E aí começou o papo, alguns professores começaram a conversar com a gente sobre os grêmios livres, a falar como era antigamente, antes do golpe militar. E tudo isso eu fui lembrando dos meus irmãos mais velhos, dos movimentos de 68, do movimento estudantil aqui de Taguatinga, que era muito forte, e fui então fazendo um teatro - no primeiro ano do segundo grau com uma preocupação social - A música “Construção” do Chico Buarque de Holanda, o poema “O operário em construção” do Vinícius de Moraes, “Transversal do tempo” da Elis Regina, então a gente já estava engajado e ao mesmo tempo, organizando os estudantes criar o grêmio. Por conta disso eu fui compulsoriamente transferido da escola, eu estudava no CTN [Centro de Ensino Médio Taguatinga Norte], o grupo foi proibido de se organizar, tivemos que parar com a montagem, o jornal foi proibido., aí a gente começou a chamar o jornal de Garganta, e eu fui transferido para o CEMAB [Centro de Ensino Médio Ave Branca], uma outra escola de segundo grau que tem aqui. Só que o curso lá é de edificações, eu gostava aqui era administração, eu já não curtia e já estava mais envolvido com o movimento estudantil, e sempre envolvido com o teatro, então eu fui fazer teatro no SESI, lá eu conheci o Ademir Miranda e conheci o Reynaldo Cotia Braga que agora é professor da UNIRIO. No SESI eu comecei a fazer teatro, e era “O Homem do Princípio ao Fim” do Millôr Fernandes, também conheci Berthold Brecht e fui lendo mais as coisas dele, tinha um trecho da “Infanticida Maria Farrar”, poema dele maravilhoso, que fala de uma menina que fica grávida e esconde a gravidez, quando o bebê nasce ela mata a criança ali mesmo onde ela nasceu e aí é o julgamento dela, e o Berthold Brecht pede aos jurados, pede a sociedade, que leve em consideração os motivos, pois ela foi estuprada, ficou grávida, enfim, tudo isso. É um poema belíssimo. Saí de casa, fui morar sozinho, isso eu estou falando de 1978, 1979, em casa a gente reunia as pessoas para fazer teatro. Depois, passei a dirigir o grupo Retalho, que era um grupo de alunos aqui da EIT [Escola Industrial de Taguatinga]. Um grupo do Rio de Janeiro veio deu um curso de uma semana, montou um espetáculo e foi embora. Esse grupo ficou sem direção, eles não tinham como dar prosseguimento, eles estavam com muita vontade, tentavam e tinham muitos problemas, eu apareci como um elemento que vem de fora, por amizade com um deles, e acabei virando diretor, sem saber, sem querer. Aí nós montamos “Marechal Boi de Carro”, um texto do Joaquim Cardoso, que é um dramaturgo pernambucano que trabalhou aqui na construção de Brasília, ele é calculista,

ele fez os cálculos de engenharia da Catedral e de todos os prédios desenhados por Niemeyer, e ele escrevia para teatro, um teatro muito ligado a esse teatro popular. Então, “Marechal Boi de Carro”, era um bumba meu boi escrito com um texto, nós adaptamos para a realidade de Taguatinga. Na época, 1979, 1980, 1981, havia um movimento social muito forte por moradia, junto a um movimento de abertura política, nós acompanhamos esse movimento todo. O Partido dos Trabalhadores surgiu em 1980, e esse grupo tinha 26 pessoas, nós apresentamos esse espetáculo em muitos lugares, ocupações no DF, apresentamos em todas as universidades, porque tinha um movimento estudantil mobilizado. O boneco era o boi, tinha a ema, o jaraguá, e outros que também era boneco. Nesse momento, 1981, que eu, trabalhando em um projeto, com esse espetáculo, chamado “Projeto Plateia”, que era da Secretária de Educação e Cultura, não havia uma Secretaria de Cultura. Aos finais de semana, vários grupos iam para várias escolas do Distrito Federal, projeto muito interessante, mas ninguém mais teve coragem de fazer. Porque ocupava a escola no final de semana, e iam alunos, professores e comunidade para assistir nas escolas, nos auditórios das escolas, as apresentações de música, de teatro, de dança. Então a gente apresentava muito, quase todo final de semana. Nesse momento eu conheci Carlinhos Babau, ele é goiano chamado Carlos Gomide, que era de um grupo de teatro no SESC da 913 sul chamado grupo Carroça e que em um encontro do SESC no Rio de Janeiro conheceu um mamulengueiro, ou babauzeiro da Paraíba chamado Antônio do Babau e largou totalmente Brasília, largou o grupo de teatro e foi viver com Antônio em Mari, na Paraíba. Para mim, que eu conheço, ele é o primeiro aprendiz da nossa geração, então o Carlinhos Babau é um marco nessa forma de teatro de bonecos que a gente vai fazer nos próximos anos. Isso no início dos anos 80, 1982, 1983. Em 1982 eu vi em Vitória, no Espírito Santo, no festival da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, por isso eu aceitei hoje ser presidente dela, porque foi lá que eu cheguei, sem ser associado, sem ser saber de nada, sem avisar, sem nada, eu cheguei e disse “Eu vim”, eu e a Rose, chegamos e dissemos “Nós viemos para o festival” aí o Nelson Brito, que já faleceu, e Tácito Borralho e o Fernando Augusto também, do Mamulengo Sorriso, estavam os três, e falaram “Mas como você veio?”, “Eu vim, vim de carona, to aqui!”, “Mas como é que você vai ficar aqui?” “Em qualquer lugar aí, eu fico em qualquer lugar”, “Não, aqui não tem jeito, você não é delegado”, “Não, mas eu não preciso de nada, eu só preciso que vocês me deixem assistir os espetáculos”, “Mas você, vai comer aonde?”, eu disse “Eu não sei, não tem problema, isso não é o problema. O que eu quero é ver os espetáculos.” E eles me receberam, arranjaram um lugar para eu comer, para eu dormir e assisti aos espetáculos. Isso eu sempre levo em consideração, essa recepção que eu tive dessas pessoas, lá. Então se descortinou um

mundo maravilhoso, porque eu assisti “Cobra Norato” do Giramundo, conheci Álvaro Apocalypse, assisti “O cavaleiro da triste figura” do Laborarte que o Tácito Borralho era diretor, assisti o “Gralha Azul”, eu vi nesse festival grupos que são referencia até hoje no Teatro de Bonecos. E vi, que eu não tinha visto aqui em Brasília, Carlinhos Babau brincando o mamulengo. Porque aí ele já tinha saído de Mari, de volta lá da Paraíba, e estava em Goiânia e Brasília brincando esse mamulengo. Mas eu fui ver lá em Vitória. Quando eu vi a brincadeira de Carlinhos Babau de mamulengo aconteceu comigo a mesma coisa que tinha acontecido quando eu vi o ventríloquo, a mesma coisa. Não conseguia parar de rir, e de me divertir com aquilo e de não acreditar como é que uma pessoa sozinha podia fazer um negócio desses tão maravilhoso daquele jeito ali. Terminou a brincadeira, eu fiquei ali embaixo esperando o pessoal sair e quando ele tava arrumando as coisas em cima do palco - que era em um teatro a apresentação, eu subi no palco e falei “Eu posso te ajudar em que?”, eu vi que ele estava sozinho, aí eu fui ajudando e pronto, fiquei na cola. E ele me perguntou “Você tem coragem de viajar pelo Nordeste?” e eu falei “Na hora, meu sonho.” Aí nós viajamos no final de 82 e ficamos 1983, 1984 até 1985 nós viajamos pelo Nordeste do Brasil. Ele chamava o grupo de Carroça de Mamulengos, é o que existe hoje. A Shirley fazia parte do grupo Retalhos, que eu falei que eu era diretor. Ela se casou com o Carlinhos Babau, e eu com a Rose, que também fazia parte do grupo Retalhos, e foram com a gente também. Primeiro nós fomos, depois elas foram para lá. Então nós moramos em São Luís, conhecemos vários Mestres, e não só de mamulengo, mas eu comecei a prestar muita atenção nos camelôs, na época tinha muito camelô nas ruas. E quase todos os camelôs tinha um animal, um boneco, fazia mágica, eu prestava atenção na comunicação que ele conseguia e estabelecia com o público. Eu era o ajudante do Carlinhos Babau dentro da tolda e fui observando como ele brincava e fui aprendendo, com ele várias coisas, na verdade eu fui *apreendendo*. Porque ele nunca respondia, a resposta nunca era a que eu esperava. Eu falava “Mas nós não vamos ensaiar?”, ele ria e falava “Ensaiai? Cadê o público? Só se tiver público, não tem como a gente fazer nada com o boneco se não tiver público.” Então essas coisas de ensaio, desaparece, e várias outras coisas, a própria relação econômica com o público vai ficando uma coisa pormenor, e vai ser construído outras coisas. E na própria relação com os mestres também, que era muito importante isso. Ele sempre falava “A gente tem que dar alguma coisa para os mestres, porque eles estão nos dando muito, então temos que devolver.” E muitas vezes era uma maneira de um Mestre brincar. O Mestre que não tinha nenhum vínculo com a escola, e em todo o lugar que a gente passava, o Carlinhos Babau levava o Mestre na escola, explicava para a diretora, para a professora sobre a importância do Mestre, explicava para o

Mestre a importância da escola e fazia esse trabalho de abrir a escola para o Mestre fazer a apresentação também. Então, a gente fazia, e os Mestres iam com a gente e também apresentavam naquele momento. Com isso, eu fui aprendendo essa dinâmica de brincar muito, passar dentro de sala de aula divulgando. Em uma escola de mil alunos você passa dois dias só para fazer a divulgação de sala em sala. Era muito importante essa divulgação, o resultado era sempre muito bom e nessa divulgação eu fui aprendendo coisas, coisas que hoje eu chamo de *arte secreta do mamulengo*. Por exemplo, você abre uma porta de sala de aula e diz: “Bom dia pessoal” as pessoas dizem “Bom dia”, ultimamente as pessoas andam gritando, respondendo em coro com um bom dia super falso, mas naquela época eu não sentia tanto isso, aí eu entrava em outra sala de aula e dizia “Bom dia pessoal”, e eles riam, e eu pensava “Porque tem hora que ri e outra que não ri?” Aí eu mostrava os bonecos, eu não brincava na tolda mas na divulgação eu já mostrava os bonecos e falava “Vocês vão assistir uma brincadeira amanhã onde vocês vão ver esse personagem aqui que é o Benedito Bendito Grito Bacurau...” e falava o nome do Benedito, as vezes eles riam e as vezes eles não riam. E eu ficava “Porque as vezes ri e as vezes não ri?” Como eu fazia muitas vezes eu podia experimentar, então eu fui descobrindo o que faz a outra pessoa rir, o tempo justo, uma tônica que você dá em uma frase, um acento que você coloca em um lugar causa um riso. As vezes você fala a mesma coisa num outro ritmo e ninguém ri e o conteúdo é o mesmo. Então o que faz a pessoa rir na realidade é um detalhe, que lógico, depois a gente vai percebendo que se você vai andando escorrega em uma casca de banana e cai, não tem nada de engraçado nisso, a pessoa faz é se machucar, mas a gente ri, por que a gente ri? Porque tem uma desconstrução do esperado, é esperado um movimento aí ele faz outro e esse impacto causa o riso, mesmo quando é uma coisa que vai machucar alguém, você tem é que ficar preocupado e não ficar rindo de uma coisa dessas, mas a gente ri. Então esse *tempo* o Mestre Zezito, que a gente conheceu no Juazeiro do Norte, ele falava que era o *tiro*, o tiro era esse momento de fazer o público rir, de você *dizer* a coisa que causa o riso, ou de *fazer* a coisa que vai causar o riso. Isso tem o momento certo, se isso for feito no segundo antes ou em um segundo depois você perde. Então essas nuances, esses detalhes, eu fui descobrindo andando de sala em sala, mostrando os bonecos, com eles na mão, e depois essa comunicação de olhar para o público. Você mesmo fazendo uma brincadeira atrás de um pano, em algum momento, antes de você entrar e depois no final, você tem que falar olhando para esse público, você tem que fazer alguma coisa fora, entrar e fazer, e depois sair e agradecer. Isso do fora antes é muito importante para estabelecer com o público um laço, um elo, que depois o público vai respeitar quando você entra ali para dentro. Então quando começa uma brincadeira com o boneco que

já começa os atores escondidos e o público vê diretamente os bonecos, ora, eles sabem que são pessoas que estão fazendo ali, mas ele não viu aquelas pessoas, então aquelas pessoas nem vieram cumprimentá-lo, nem dizer “Oi, me dê licença, eu vim aqui me apresentar”, seja isso, alguma coisa. Coisas que a gente vai descobrindo na prática, e no erro e acerto, erro e acerto, vai vendo o que funciona e não funciona, a gente acaba, de tanto fazer, construir essa técnica, que depois vai ser identificada. Desses três anos então, de 83 a 85, eu voltei para Brasília, eu sempre vinha, nunca deixei de vir aqui, mas eu ficava sempre lá e Carlinhos Babau ficou em Juazeiro do Norte, onde ele criou toda a família Carroça de Mamulengo, e eu voltei, passei por Olinda, tive com o Mamulengo Sorriso, onde eu aprendi, sobretudo, as coisas que estavam nos livros, Fernando Augusto generosamente me mostrava, traduzia o que não estava em português, me indicava as leituras, o próprio livro dele, o livro do Ermílio, passagens de livros e pude ver os bonecos. O acervo do Mamulengo Sorriso é imenso e eu botava esses bonecos para tomar sol, porque tinha que regularmente tomar sol para não mofar, eram bonecos muito velhos, com a acomodação muito difícil, muita umidade, então eles tinham mesmo que tomar sol quase que toda a semana. E nessa de botar os bonecos para tomar sol, o Fernando Augusto ficava me explicando quem era, de onde era, e nisso eu fui me inteirando desse mamulengo, que é diferente do babau. Mesmo com o nome Carroça de Mamulengos, o Carlinhos Babau, brinca é babau, que é o jeito da Paraíba de brincar. Lá eu fui me inteirando do jeito pernambucano, sobretudo, da zona da mata, que é um jeito mais baseado na música, no tempo musical. Já o babau é mais baseado na estória. E eu fui misturando isso na minha brincadeira que já era uma brincadeira que seguia a linha do babau. Não tem vaqueiro na zona da mata pernambucana, então, a rigor, não tem vaqueiro no mamulengo, o vaqueiro é do babau que é da zona do sertão. Na zona da mata não tem esse personagem, lá tem cana, então lá tem o Simão. Também tem o João Redondo, que em alguns tem e outros não tem. O boi não um personagem tão importante como é no sertão, e por aí vai. E fui misturando e quando voltei para Brasília em 1985 eu comecei a brincar aqui no Teatro da Praça, eu , Natinho, Nilsinho, que são amigos daqui que se dispuseram a me ajudar a montar essa brincadeira. Então começo fazer essa brincadeira do babau mas que já tem elementos do mamulengo, mas isso sem consciência de que isso era assim, eu estou falando agora como eu leio o que eu fazia na época. Na época eu não tinha essa consciência. E já a partir de 1986 a gente começou a viajar, eu fui para um festival em Ouro Preto, de lá eu fui convidado para ir para a Argentina, e fui para a lá em uma situação muito difícil, porque as pessoas que pesquisavam, o próprio Fernando Augusto, Magda Modesto, várias outras pessoas que conheciam o teatro de mamulengos não gostavam do que a gente fazia, porque já desconfiavam “Não, isso não é

mamulengo, isso é estranho” e a gente falava “Pô, mas o que tem?” Se era, ou não, mamulengo não me interessava, o que me interessava era brincar. Até então, para mim, o mamulengo, a brincadeira tava baseada em uma comunicação direta com o público, comunicação verbal, e o público responder. “Como vai ser isso na Argentina? Um público que não fala a língua? Eu não falo, não sei nada de espanhol, e nem nada.” E fui para o sul da Argentina em Neuquén, e fui para uma escola de periferia. Aí eu falei “Isso não vai funcionar, eu não estou entendendo nada que esse pessoal está falando.” Quando chegou na escola, que eu montei a tolda no pátio e que eu vi aquele tanto de criança vindo eu falei “Isso aí eu conheço! Pronto, estou em casa.” Era igualzinho no Brasil, as crianças pobres, a escola, o pátio. Eu senti que tinha um negócio muito familiar e que por ser muito familiar não ia ser a língua que ia me impedir de me comunicar com aquelas pessoas. Então o Benedito entrou, me lembro que ele foi o primeiro boneco que entrou, eu quis entrar logo com ele, ele não sabia falar a língua, o Benedito não sabia falar a língua e pronto, e começou a aprender, disse “Boa tarde” e as crianças riam do “Buenas tardes” dele. O Benedito foi aprendendo a falar junto com o público, o público foi ensinando, e assim todos os personagens que entravam, o Boi, a Margarida, o João Redondo, a Cobra, e os outros personagens. Aí eu fui vendo que esse negócio da comunicação verbal, era o de menos, porque existe um outro tipo de comunicação que é muito eficiente e que comunica da mesma forma, uma mulher grávida, um boi, um cântico, uma música de ninar que é o público quem canta, então eles ensinaram o Benedito, eu me lembro que nesse dia o Benedito passou um tempo aprendendo a música de ninar, porque ele queria aprender a música, então ele ia e cantava, os meninos riam quando ele cantava errado ou falava uma palavra diferente. Essa dificuldade acabou se transformando em um elemento a mais dessa brincadeira, aí pronto. A partir daí eu nunca mais parei de viajar pelo mundo inteiro, de 1986 eu continuo viajando pelo todo o mundo e por todo o Brasil sempre que aparece um convite. Nessa situação em que eu estava na Argentina, com a Rose e a Clara, minha filha, com três meses de idade, o Miltinho apareceu, ele também estava na Argentina, em um festival em Córdoba, e passou a viajar com a gente. Quando chegou em Brasília ele queria montar um trabalho dele, e nós trabalhamos juntos um tempo, e eu fui ajudando ele a montar, dei alguns bonecos e fui orientando a brincadeira para ele montar o trabalho dele. Assim foi acontecendo com várias pessoas que foram passando pelo grupo ou vendo a brincadeira ser apresentada, de forma que, aqui em Brasília, o mamulengo - essa brincadeira, ela começa com essa estrutura do Carlinhos Babau, com essa convivência dele com o Mestre Antônio do Babau lá da Paraíba. Depois, o Carlinhos Babau também desenvolveu um boneco gigante, que não existia aquele tipo de boneco aqui no Brasil, a partir de um desenho, que não

era nem parecido, mas ele se inspirou no desenho que tinha em um livro do Hermílio Borba Filho, no titeres de capote, que é um homem, um capote e uma criança embaixo do capote, assim ele criou o Alegria, que é um boneco gigante que brinca mamulengo no peito. E não só criou essa faceta para o mamulengo como o próprio boneco gigante, porque ele precisava das mãos livres do boneco para ele se expressar também com as mãos, diferente dos bonecos gigantes de Olinda ou do Zé Pereira ou das Maricotas, que as mãos são soltas e o boneco dança nas ruas, mas não se expressam com as mãos. Carlinhos Babau construiu isso do boneco seguir a coluna do brincante, do ator e ele ter as mãos livres. Hoje esse boneco tem na América Latina, na Europa para todo o lado. As pessoas fazem muito esse tipo de boneco, mas foi Carlinhos Babau quem criou, e essa estrutura do mamulengo também. Nessa época, tudo era muito mais difícil do que hoje, não tinha internet, então não tinha essa informação onde você põe no google *mamulengo* e aparece, não existia. Você tinha dois livros que falava de mamulengo e muito vagamente, só sobre o mamulengo da zona da mata pernambucana, porque Fernando Augusto e Hermílio Borba Filho não conhecem nada de Babau, João Redondo e de Cassimiro Côco. Então, o que tem de literatura está falando sobre o mamulengo da zona da mata, porque também já no sertão de Pernambuco ele é diferente, não é como a gente conhece. E as pessoas daqui, a partir da convivência, vão construindo o seu próprio trabalho, depois, a partir da observação e de oficinas, porque eu percebi que eu não podia mais viver três anos com um Mestre no sertão para poder aprender com ele, eu não podia mais ficar três anos viajando, como eu passei para poder aprender, eu tinha que desenvolver uma maneira de ensinar, de forma que se a pessoa quisesse fazer, fizesse isso. Essa estrutura que acaba se desenvolvendo aqui em Brasília muito por conta dessa falta de formação e eu sempre falava “Tem que viajar, se não viajar você vai ficar repetindo uma coisa que você viu muito localizada. Você tem que ir, conviver, ver o máximo de coisas que puder, ver coisas diferentes e tal” Até que passou a ter festivais por aqui, mamulengueiros passaram a frequentar festivais e aos poucos os grupos vão procurando o seus próprios caminhos. Em Brasília, embora na construção tenha vindo muito nordestino para trabalhar, não existe registro de que tenha vindo mamulengueiro. O teatro de bonecos passava por aqui, vinha com os parques de diversão que vinham de Minas Gerais, de Goiás, e se chamava Briguela, que é o mesmo nome que tem na Itália, que é o nome que tem em Minas Gerais, quando tinha lá, hoje já não existe mais. Mas, como era uma coisa de parque de diversão, estava sempre em movimento, não ficou dessa época ninguém, em Brasília, que brincasse na estrutura do Briguela. Quando a gente conversa com as pessoas, elas falam “Ah, eu vi, passou em um circo, em um parque!”, mas não algo que fosse daqui. Esse ela a gente perdeu. A gente só vai

começar a brincar a partir do Carlinhos Babau, do Carroça de Mamulengos que está muito ligado a estrutura da Paraíba, e de coisas que o Carlinhos Babau foi acrescentando à brincadeira, por exemplo, o filho. E eu já o botei para fazer xixi na rede, o Babau fazia xixi e eu resolvi pôr na rede. Outra cosia curiosa, o Mestre Zezito não brincava mamulengo, não brincava cassimiro, ele passou a brincar a partir da minha brincadeira, e nem é mais da brincadeira do Carlinhos Babau, porque quando a família dele foi crescendo ele parou de brincar o mamulengo. A formação que o Carroça tem hoje, de apresentar os bonecos gigantes, as músicas, não tem mamulengo naquele estrutura, essa o Carlinhos Babau só voltou a brincar depois que ele se separou da família, aí ele voltou a brincar nessa estrutura com o filho Antônio, duas pessoas, e aí brinca. Então quem continuou brincando por um tempo esse babau, fui eu. As pessoas daqui de Brasília, e o próprio Mestre Zezito, passam a brincar a partir dessa referência, e aos poucos é que vão indo em festivais e vendo outras brincadeiras ou quando a partir dos anos 90, os Mestres passaram a vir para os festivais que a gente organizava aqui. Aí vinham outras brincadeiras e começa a diversificar essa influência, os grupos começam a ter outras fontes de inspiração para poder tocar as suas brincadeiras. De forma que no final das contas, eu me senti como um herdeiro de uma tradição. Depois que eu fui para a Europa me apresentar e estudar eu vi que era um tesouro preciosíssimo, um bem da humanidade, que eu estava em contato e tive o privilégio, tenho, de conviver com uma estrutura que é anterior a Idade Média, ela vem do Oriente, do Oriente Médio, só para eu te citar um exemplo disso, no Irã, que é na Pérsia, a brincadeira se chama Mubarak, que significa bendito – Benedito, e o Mubarak tem uma roupa vermelha e é negro, ele é um árabe negro escravo de um castelo, a brincadeira é essa. Então ele tem o mesmo nome do Benedito, a mesma roupa vermelha, o mesmo rosto negro e só os dois olhos. E tem na Turquia, o Karagoz, que é em sombra e vai se encontrar com as máscaras da Commedia dell'Arte, eu fui ver nessas máscaras que o João Redondo é o Pantaleão, que o Benedito é Puchinella... e eu fui vendo na Itália essa riqueza maravilhosa, não conheci um mestre da tradição popular, como ainda tem muitos no Brasil, Italiano, mas conheci o Bruno Leone e o Salvatori Gatto que conviveram com esse mestre. Esse mestre se chama Nunzio Zampella, mestre que brincava nas ruas, nas feiras, em Nápoles, na Itália, e brincava o Punchinella. Nós ficamos assustadíssimos e maravilhados com a quantidade de semelhança, por exemplo, o Janeiro. O Janeiro é um boneco que eles tem nas ilustrações do século XVII e XVIII, e que a gente brinca aqui. Tem coisas, por exemplo, se você lê o livro do Hermílio Borba Filho, ele vai falar que na Casa da Ópera, em Ouro Preto - onde eu me apresentei um dia desses, o Duque de Caxias assistiu uma brincadeira que pela descrição, está no jornal do Estado de Minas, é a

mesma dos bonecos de Santo Aleixo, ainda hoje em Portugal, são os bonecos de varão, os bonecos que tem uma vara na cabeça. E o Mestre Solón, que foi um dos mestres que eu tive o prazer de conviver em Carpina, Pernambuco, ele me dizia “Chico, quando eu vi, pela primeira vez..” -porque eu sempre pergunto como começou- “tinha boneco embaixo e boneco em cima” e eu não entendia quando ele me falava que tinha boneco embaixo, e ele me dizia “eu não sei, aparecia numa cortina uns bonecos embaixo”, e eu falava “era de marionete de fio?” e ele falava “Não, não era boneco de fio.”, claro, era boneco de arame, de vara, mas eu só fui entender isso quando eu vi os bonecos de Santo Aleixo, os pupis Sicilianos, lá na Itália. E as histórias que o Solón contava “Embaixo eram as histórias da bíblia, em cima era as coisas do mundo”, que na realidade eram as brincadeiras dos bonecos de Santo Aleixo sobre a criação do mundo, que é a mesma que o Hermílio Borba Filho cita do Estado de Minas, que o Duque de Caxias assistiu na Casa da Ópera, a mesma brincadeira, passa o sol, passa a lua, passa as estrelas, o deus vai fazendo o mundo e faz o paraíso, Adão e Eva, vai fazendo os animais, vão dando nome para os animais, e enfim, até hoje é brincado assim e com essa semelhança muito grande. Também foi assim na Itália e todos os Teatro de Bonecos Popular que eu tive o prazer de ver. Tem uma unidade, embora tenha também as suas particularidades, cada um conta um gênese própria, que é muito interessante também, mas a gente sente que tem uma unidade, inclusive com as máscaras da Commedia dell’Arte, que ela já vem daí, não é que a gente vem dela, ela que vem daí. Desse tipo de farsa, dessa máscara, que era muito feito com bonecos também. Na própria época da Commedia dell’Arte, algumas companhia de comediantes tinham a exclusividade de brincar em determinadas cidades, então já fazia os acordos. Ou em lugares como a Inglaterra que teve um tempo que era proibido a interpretação por atores e só foi permitido por bonecos, então se desenvolveu muito o Punchinella, o Punch and Judy. Então as companhias das Commedia dell’Arte quando não podia apresentar com atores os seus espetáculos, apresentavam o mesmo espetáculo com bonecos, porque aí era permitido. O boneco tem essa estrutura dramática, o mamulengo conservou, ele tem a estrutura dramática da commédia dell’arte, os personagens bem marcados, não tem texto pré estabelecidos é só um guia, os personagens são as máscaras, muita comunicação direta com o público e muito improvisado, a história sempre tem os empregados, o patrão... o empregado namora a filha do patrão ou a esposa do patrão, o Simão cuida da fazenda, essas coisas que tanto a gente conhece e tem muito no Molière, no Carlos Goldoni também, as farsas bem populares. E eu me dei conta de que eu estava no meio disso, que na verdade eu recebi uma herança, eu sou um veículo de transmissão. A responsabilidade, porque ao mesmo tempo que a gente tem a responsabilidade de transmitir essa herança que recebeu, a gente também tem a

responsabilidade de modificá-la, porque se eu pego ali e faço do jeito que eu vi e passo para a frente, isso morre, vira folclore, cristaliza. Então como é uma coisa dinâmica, isso precisa se transformar, precisa se atualizar. Uma das características, e por isso é vivo, é porque é atual fala das coisas do tempo, do lugar, das relações. Se não for assim vira folclore, estará falando de uma coisa de outro tempo e de outro lugar. Então ele fala sempre do presente e do lugar onde está se apresentando, essa é uma característica, e aí você precisa ir adaptando e transformando, mas até que ponto você pode transformar sem destruir? O quanto se deve mudar e não perder essa característica essencial, e qual característica essencial é essa que você não pode dizer é isso ou aquilo? Se botar um boneco de plástico na brincadeira deixou de ser mamulengo? Não, os mestres colocam, mas se botar 20 bonecos de plástico em uma brincadeira deixou de ser mamulengo, então três pode e quatro não pode? Ninguém tem a medida e nem pode dizer a matéria de que é feito o boneco, se é a estética, os panos, as coisas, os músicos. Se a música é ao vivo se não é, por exemplo, Chico de Daniel, kalungueiro, brincava João Redondo, magistralmente, botava um cd da música mais brega que tivesse e ali ficava ele mesmo falando, com a voz dele para parar a música ou continuar cada vez que um boneco entrava ou saía e era uma eficiência reconhecida por todo mundo que bateu o olho em cima daquilo que ele fazia, reconhece ali uma eficiência, uma qualidade que não vai aparecer nem tão cedo. Mas o que ele mantinha que o outro que tem um monte de coisa não consegue chegar naquela essência? Eu chamo de segredo porque eu não sei falar sobre ela. Porque eu não vi isso escrito, eu vejo, pelo o que eu leio, que os aprendizes falam de alguma coisa que aprendem além da técnica. Posso dizer que a técnica em si não basta. Conhecer todos os livros, estudar, ensaiar, fazer voz, corpo, não vai garantir. As vezes pelo contrário, as vezes um mestre não tem nada disso e tem uma eficiência impressionante. Ele de alguma forma apreendeu essa estrutura. Pessoas com formação acadêmica podem apreender essa estrutura, pessoas sem formação acadêmica nenhuma podem apreender essa estrutura, não existe um pré-requisito. Eu sei que ela existe, que ela passa, que ela é transmitida, e eu sei que uma pessoa só observando, não precisa ser aquele clássico que conviveu dentro da tolda, as vezes ele ficou observando, chegou em casa e começou a brincar e a partir daí ele começou a desenvolver, e de alguma forma ele captou e vai transmitir, porque outros das próximas gerações vão continuar brincando. Então, precisa existir os conservadores, lógico, eles são importantes, eles põe um pezinho no freio, dizem “Ei, você tá indo longe demais”, então, eu até hoje brinco, agora que eu estou ficando com 50 e poucos anos, eu vou ficando conservador também. As vezes uma pessoa chega e diz “Por que não põe um computador na brincadeira?” eu digo “É, pode ser, mas deixa para os jovens que estão vindo agora colocar,

eu quero ver e aplaudir uma brincadeira com computador, eu é que não vou colocar mais”, já prefiro fazer o papel do conservador que em alguma vez já foi chamado de transgressor, de heresia e de descaracterização. Cada um tem o seu tempo e vai chegar o tempo do jovem de hoje ser o conservador, você fazer o que se fazia no passado, para que as próximas gerações também irem dialogando com essa tradição dessa forma, que ao mesmo tempo que ela deve ser mantida, ela também deve ser transformada para que sobreviva. De forma que no final das contas, é um prazer indescritível fazer parte disso, se foi um acaso ou por destino poder fazer parte disso. Ao mesmo tempo que a gente tem esse prazer, tem o privilégio, então a gente tem uma responsabilidade de como tratar e se relacionar com os mestres, porque o que acontece, do ponto de vista econômico, das relações econômicas, nós, brincantes urbanos, de cidades do sul maravilha e das capitais do nordeste também, vivemos muito bem da nossa arte, somos profissionais, temos família, temos tudo. Mas os nossos mestres não. Eles ainda estão em uma estrutura sócio-econômica em que passam necessidades, em que padecem, ou que morrem muito cedo, morrem de coisas que poderiam ter sido tratada, ou deixam de brincar por falta de força física, de um apoio, de uma estrutura, de alguém que se interesse. Nós temos essa dívida com os nossos mestres, que acaba sendo uma dívida com nós mesmo, porque daqui a pouco a gente vai ficar velho também e vamos ter essas dificuldades que o mestre está tendo. Então tem duas coisas a fazer a partir desse privilégio, que é retribuir, é devolver aos mestres, em forma de dialogar com ele sobre estrutura de economia, como ele também fazer da função uma economia que melhore as condições de vida dele, você também retribuir economicamente com o que puder, dentro das possibilidades de cada um, todo mundo pode. E criar também, junto aos municípios, ao Estado, e a federação, leis, mecanismos, uma parte é de educação, informar as pessoas que esse mestre é um bem, um tesouro vivo. O Brasil ainda não entende, o Brasil entende patrimônio material, entende patrimônio imaterial, que são as obras, as canções, mas o Brasil não entende o patrimônio humano, ele não vê que o ser humano é um bem, que precisa ser cuidado pelo Estado, esses seres humanos mestres dessas artes. Alguns outros países tem essa experiência, que cuida dos seus mestres, o Estado reconhece o trabalho e cuida, então nós estamos todos trabalhando para construir um marco legal de que o Estado atenda esses mestres e ao mesmo tempo, na parte da educação, junto às escolas, junto aos municípios, o Estados e o Ministério da Educação também, e não só o mamulengo, mas toda a cultura popular, ela traz consigo saberes e fazeres que são muito importantes para evitar os esgarçamento social que a sociedade de consumo provoca, onde é só o ter pelo ter e o consumir pelo consumir em uma velocidade cada vez mais rápida, porque a produção não pára e para manter a economia é preciso estar consumindo e consumindo, e

destruindo e criando montanhas de lixo e tal, e isso desequilibra o planeta todo ambientalmente e socialmente. O que a gente propõe contra as monoculturas, são as permaculturas, e então, o mamulengo é a permacultura no teatro, faz parte dessa permacultura. Tem que ter muito, muito, a diversidade é o que garante o equilíbrio, a diversidade de plantas em um terreno é o que garante que esse terreno não vai se esgotar. Se plantar, só soja, só cana ou só mamulengo isso vira uma coisa massificada, pasteurizada e não faz nenhum sentido. Então precisa mesmo ter muitas coisas diferentes, ter ideias, opiniões, coisas diferentes, essa é a nossa educação daqui para a frente, porque sempre foi a da tradição, a da permacultura, do equilíbrio com a diversidade, um pouquinho de cada coisa. Isso a gente faz também com a educação, mostrando que até as soluções para problemas globais elas vão ser apresentadas de forma locais. Que nós estamos chamando, com a internet, de glocalização. É global porque você pode divulgar, não estamos contra os meios de comunicação, as ferramentas, a tecnologia, pelo contrário, essas tecnologias precisam estar a favor dessas tradições, exatamente para divulgar essas tradições, essa diversidade toda, para que haja o consumo suficiente, mas que haja equilíbrio nessa produção diversificada, para que também seja um consumo diversificado. Eu acredito que isso é possível, mas isso é processo. Eu estou agora como presidente da ABTB meio assustado com os desafios que vem pela frente, mas com essa missão, entendendo que uma associação brasileira de teatro de bonecos, ligada a uma união mundial de bonecos, também pode chamar a atenção do mundo, do Brasil, das pessoas, para a importância, até para a nossa sobrevivência, dessa diversidade cultural, e no meio disso tudo, o teatro de bonecos e o mamulengo com tudo que ele traz.

Maysa: É muita história! E até hoje brincando...

Chico: Ainda bem. Antigamente eu falava: “Eu não sei bater prego, eu não sei bater máquina, eu fui expulso da escola, eu não sei fazer mais nada, nada, nada. A única coisa que eu sei fazer é isso. Eu faço o que eu sei, o que eu gosto.” Hoje eu falo: “São esses bonecos aqui, as pessoas chamam os bonecos para os lugares e eu vou levá-los, eu ponho eles na mala, cuido deles, cuido das malas deles, ponho dentro do avião, dentro do ônibus, quando chego lá abro as malas monto a tolda e digo para eles ‘Oh! Tá na hora’, aí eles sobem brincam, termina a brincadeira eles voltam, eu fecho a mala, carrego a mala”, na realidade são eles, eu sou só o mediador. Como falava o mestre Solón “Chico, esse boneco aqui vai viver mais do que você, você vai morrer e esse boneco vai ficar vivo. Isso é Simão!” E eu digo “É lógico”, você vai

entendendo qual é o seu papel na história, o boneco é Simão, claro que ele vai ficar mais vivo que Chico Simões.

Maysa: Muito agradecida Chico.